cahiers du CINEMA

256

PROBLÈMES THÉORIQUES DU CINÉMA MILITANT.

Le pouvoir parlé (2) : Images à vendre.
Images à défendre.
Mai 68 et "Mai 68"
Les silences de la voix.

LE CINÉMA ET LA PALESTINE.

Kafr Kassem (2)

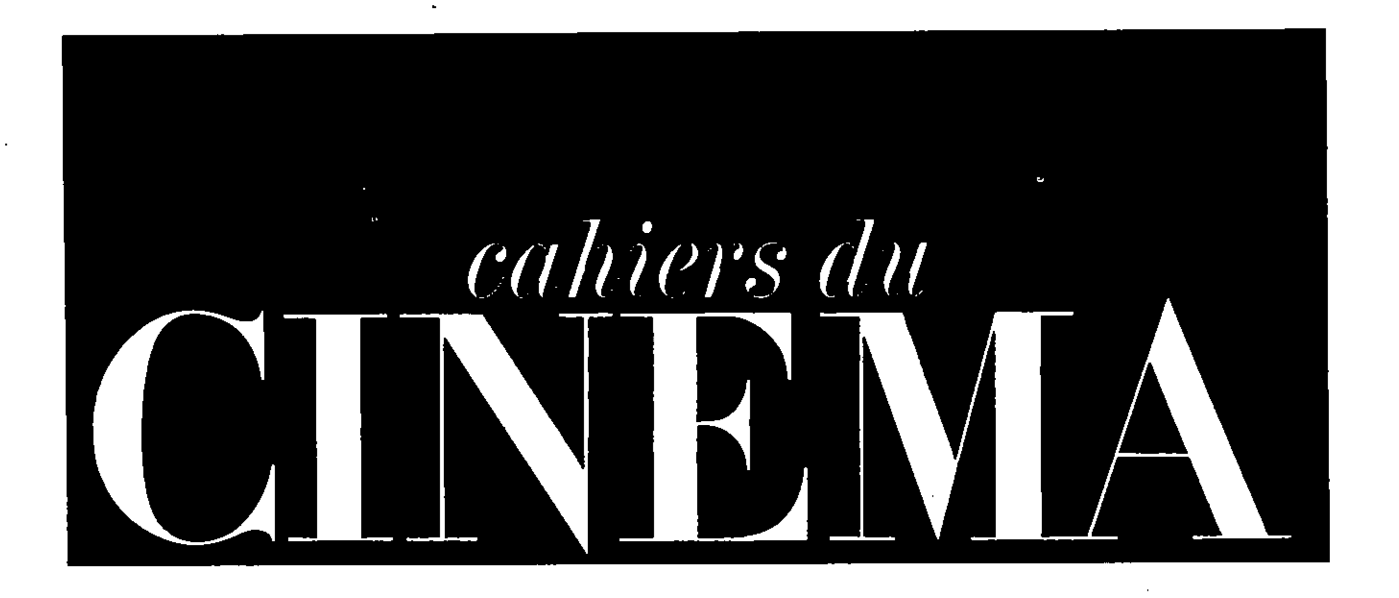
BRECHT.

Extraits du Journal de travail (inédit).

CRITIQUES.

Illumination, Chinatown,
La femme aux bottes rouges.

10 F.





N° 256 FEVRIER - MARS 1975

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92.20.

PROBLÈMES THÉORIQUES DU CINÉMA MILITANT

On peut ne voir dans Mai 68 qu'un symptôme et il n'est pas sûr qu'il soit beaucoup plus. Aussi n'est-ce pas tant un jugement de valeur qu'il nous met en demeure d'énoncer (est-ce un bon ou un mauvais document ? exhaustif ou non ? objectif ou non ?) qu'une réflexion sur ses conditions mêmes de possibilité. Qu'est-ce qui l'a rendu possible ? C'est du dépli d'une triple conjoncture, d'une triple série de raisons, que peut naître une réponse. Dans les textes qui suivent, le film de Gudie Lawaetz (symptôme, prétexte ; cela importe peu) n'est jamais que ce qui nous dit qu'il est temps de poser les questions qu'il suppose résolues : celles du cinéma militant.

La conjoncture politique, tout d'abord, a permis qu'il se fasse. Elle nous renvoie aux luttes de classe en France, six ans après 1968, et au recul, en tant que force politique, du gauchisme organisé. Mai 68 fut un fief, une mémoire, une réserve dont le gauchisme hérita prioritairement et qu'à force de faire fonctionner comme emblème, signifiant maître et creux, scène primitive, il a transformée en terrain vague. Ce terrain, rien n'empêche aujourd'hui les discours que l'on pensait morts, affaiblis ou à jamais disqualifiés, de venir l'investir, ou simplement l'occuper. Toujours aussi incohérent, le discours de droite (dans le film : Krieg ou Fouchet), toujours aussi lénifiant, celui de la gauche, depuis unie (dans le film : Séguy). A condition de faire retour sous l'appellation indécidable à souhait d'« événements », Mai 68 est « parlable » par tout le monde, prend place dans la doxa des discours autorisés. Symptôme de l'O.P.A. en cours sur le gauchisme (ses idées mais aussi ses bases matérielles ; ses images par exemple).

La conjoncture idéologique est ce qui a permis que le film se fasse vite. Elle nous renvoie au débat en cours sur l'Histoire.

Ce débat a lieu entre tous et tous. Chacun doit redéfinir son rapport actif, positif, au passé. On voit, pêle-mêle, Giscard en pèlerinage au Mont Mouchet, des colloques se tenir sur la Résistance, la « mode rétro » et contre elle — mais aussi suscitée par elle — la résurgence de ce qui hier encore était tu : mémoire populaire, mémoire filmée, archive. Enfin, chez les historiens de profession, last but not least, la remise en question du « métier » d'historien.

La conjoncture cinématographique a permis à ce film de trouver sans trop de difficultés les images et les sons dont il avait besoin. Et de les trouver là où elles étaient : entre les mains des (ex)-militants cinéastes gauchistes. Elle renvoie à l'histoire particulière du cinéma militant et aux questions qui lui sont inhérentes : Que peut une image ? Que peut-on lui faire dire ? Que veut dire : hériter d'images prises par d'autres ? Et que signifie, inversement, le fait de porter ses propres images ? Jusqu'ici l'accent avait toujours été mis sur l'efficace immédiat des images. Ce que l'entreprise de Gudie Lawaetz met sans le vouloir à l'ordre du jour, c'est bien autre chose, c'est que l'archive, le poids des images conservées, leur efficace, leur « sens » mis en réserve, devenus problématiques, c'est aussi une force matérielle, un enjeu.

La presse n'a pas manqué de relever que la nouveauté de l'entreprise Mai 68 tenait à ceci que les « événements » de Mai 68, s'ils sont sortis de l'Histoire immédiate, ne sont pas encore pour nous « chose du passé ». Les évoquer, c'était donc se priver volontairement, ostensiblement, de la rigueur et du sérieux scientifiques (pas assez de recul) comme des emportements du vécu et de la polémique (déjà trop de recul), c'était situer le film dans une temporalité inédite, nouvelle, ambigüe. (Il suffit, pour s'en convaincre, de penser au temps qu'il a fallu pour que quelque chose des documents sur la guerre d'Algérie affleure sur les écrans.)

Il se passe que le laps de temps entre l'immédiat et le réchauffé, ce qu'on pourrait appeler le temps de refroidissement, s'est considérablement réduit. Il s'agit là d'un fait nouveau, important. La diminution du temps nécessaire à la consommation de l'Histoire, de l'Histoire mise en signes.

C'est en quoi Mai 68 est un (petit) événement. C'est qu'il écrit l'Histoire à tiède, sans attendre qu'elle ait « tranché », qu'elle se soit re-tranchée dans le passé antérieur de la périodisation (c'était avant), du trauma (c'était horrible, fascinant) ou de la doxa (c'était ainsi). On ne dit plus (comme pour Fascista) : « Puisque l'Histoire a tranché, il est permis de raviver sans risques ces horribles images. » Mais on escompte bien qu'un autre commentaire (silencieux) accompagnera le film : « Puisqu'on a pu en faire un film, c'est que l'Histoire doit avoir tranché. » Ce n'est plus la doxa qui sert de caution à l'innocence du film, c'est le film qui, par son existence, laisse entendre que l'Histoire, peut-être, a tranché, et contribue à créer une nouvelle doxa, le conformisme actuel et les stéréotypes de demain.

Ce à quoi il faut être attentifs.

S.D.

Le pouvoir parlé. 2

Images à vendre

par
Serge Toubiana

Le développement du direct au cinéma depuis dix ans, l'intérêt récent porté au documentaire et au remontage d'archives, au reportage qui constituent à la télévision la matière vivante de l'information audio-visuelle, l'apparition de nouvelles techniques d'enregistrement du réel par images et sons ont pour conséquence de mettre en place un processus contradictoire : hyper-développement des appareils idéologiques de la communication qui font circuler un nombre toujours plus grand d'images et de sons codés selon la logique du pouvoir, ceci s'accompagnant d'une utilisation toujours plus socialisée des techniques de production ou de reproduction des textes de la communication, qui mettent les masses en relation de plus en plus directe avec les pratiques de l'information, de la représentation (*cf.* le cirque actuel de Giscard et la nécessité que T.V., radios s'adaptent à ce cirque).

Walter Benjamin affirme dans son texte « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique ». « *De la même façon, grâce aux actualités filmées, n'importe quel passant a sa chance de passer sur l'écran. Il se peut même qu'il figure dans une véritable œuvre d'art — qu'on songe, par exemple, aux* Trois chants sur Lénine *de Vertov ou au* Borinage *d'Ivens. Il n'est personne aujourd'hui qui ne puisse prétendre à être filmé.* » C'est comme si une partie de plus en plus grande du réel accédait au rang d'images, de documents, d'archives. Sous un certain aspect, la représentation incarne la promotion du réel et lui propose d'accéder au titre de signe, inscrit dans un procès de circulation des signes plus général, déterminé par la lutte idéologique. En images, le réel acquiert de l'épaisseur qui redouble les signifiants réalistes d'un code supplémentaire, le code représentatif et spéculaire produit par la matière même de la photographie ou du plan filmique. Bref, nous savons que la représentation ajoute du sens au réel, le contredit, le met en scène ou le disqualifie. Mais l'enjeu ici ne consiste plus tellement à reconnaître qu'une sémiologie de l'image ait des choses à dire concernant cette épaisseur ; il s'agit plutôt de montrer que photographies et images ont leur propre histoire : *histoire à venir* (que devient un plan, qui va-t-il servir, qui peut le censurer, le lire, l'archiver ?), mais aussi *histoire déjà faite*, déjà là, qu'on pourrait lire dans l'image

elle-même ou dans le plan (qui a pu prendre telle image, dans quel camp fallait-il se trouver pour pouvoir l'obtenir ?). Une image, un plan, c'est en quelque sorte du travail accumulé, de la représentation déjà faite, de la mise en scène déjà construite et mise en boîte, mais c'est aussi son usage à venir, son utilisation possible, du travail qui va se faire dans les conditions particulières de son usage ou de son échange.

Ce qui est en jeu dans cette histoire passée et future de l'image, c'est bien la place de la caméra et du preneur d'images, *place* au sens de lieu où se joue un certain pouvoir : celui de filmer *et* celui de montrer.

Faire des images, c'est d'une certaine façon trouver, penser son espace de mise en scène, c'est concevoir une organisation, un *découpage* du réel dans le cadre de la prise de vue ; mais c'est aussi accepter que le réel nous mette en scène, en situation de metteur en scène, de preneur d'images et se propose comme objet et sujet de l'acte de filmer, propose ses objets (et ses sujets) à la caméra. On sait que l'acte de filmer n'est pas un geste naturel, innocent, hors des codes sociaux, du droit et de la morale, du *pouvoir*. Il est même de plain-pied avec ces codes, travaillé par eux, redevable du rapport social qui y est à l'œuvre. D'une certaine manière, l'acte de filmer est un acte de pouvoir (qui requiert un savoir technique et un contrôle de l'appareillage) : prendre le droit et le pouvoir de filmer quelque chose ou quelqu'un. Ce qu'il faut noter, c'est que ce qui résulte de cet acte, en quelque sorte les images produites, porte la marque de ce pouvoir, de ce rapport de pouvoir. C'est exactement contre cette idée que les théories baziniennes s'élaborent sur la prétendue transparence de l'image par rapport à son référent dans le réel. Pas d'épaisseur, donc pas de trace de l'acte de filmer, effacement de la mise en scène. Bazin disait que le montage était le viol du réel, sa négation. C'est évidemment faux. Mais pourquoi en restait-il au montage ? *Et si le tournage pouvait lui aussi constituer un viol du réel ?* Pascal Bonitzer a absolument raison quand il écrit : « *Il signifie que la violence cinématographique ne se joue pas seulement au niveau de la pratique du montage (couper et morceler le ruban de réalité visible) mais aussi à celui du tournage (dévorer/dérober du réel : ou, c'est le frisson du « direct » et du cinéma éthnologique — voir plus loin — être dévoré).* (« L'écran du fantasme », *CdC* n° 236/237.)

Le développement du direct, du reportage, du documentaire nous impose de questionner la relation filmant/filmé : la pratique qui consiste à faire des images est redevable de la morale, et d'une morale progressiste dès lors que faire des images est pensé dans une optique militante (ceci exclut le viol du réel et la ruse réactionnaire ou xénophobe à l'œuvre dans un film comme *Idi Amin Dada*, par exemple). Cette attitude définit aussi les conditions idéologiques préalables à une pratique de cinéma. La véritable question n'est pas : *de quel droit filmez-vous ?* car elle participe elle-même d'une conception bourgeoise du droit, mais plutôt : *quelle est la nature du contrat passé entre le filmant et le filmé, l'acte de filmer et* celui *d'être filmé ?* Quel est ce rapport de pouvoir qui existe entre l'objet filmé et sa représentation, sa fixation signifiante ? Nous avons dit que cette question n'était pertinente que si la pratique cinématographique était envisagée d'un point de vue militant. Il faut aller plus loin et dire qu'elle ne se pose que dans une *pratique militante filmique au sein du peuple,* chargée de fabriquer des représentations, des fictions qui aident le peuple à s'imaginer représenté (se représenter représenté). Car dès qu'il s'agit de filmer l'ennemi, la morale n'a plus de raison d'être puisque toute image qui le dessert est positive, utile, quel que soit le moyen employé pour l'enregistrer.

C'est parce que la théorie idéaliste refoulait le montage comme moment à part entière du processus du film que la théorie matérialiste s'en est emparée comme d'une question primordiale. Et ceci fort justement. Mais du même coup elle délaissait un autre terrain, un autre espace de questions qui ont trait au tournage pro-

prement dit : qui filme, qui prend les images, d'où viennent les images qui nous servent au montage, etc. ? L'habitude a été prise de travailler avec des images « neutres » (issues d'enquêtes sociologiques) ou des images officielles, des images du pouvoir. Le montage fonctionne alors comme moment du détournement, de la subversion, du décodage du sens de l'image, hypostasiant la contradiction image/son en général résolue au profit du second terme : apogée du son *off*, du commentaire juste, de la connaissance rationnelle produite par le montage. Ceci repose sur l'idée qu'une image peut se critiquer d'elle-même, par le commentaire critique qui en est fait, ou par l'intelligence de sa place dans l'économie narrative qui en produirait la distance, l'annulation, l'effacement du sens. (Dans une entreprise comme celle de *Fascista*, la « naïveté » de Naldini frise la crapulerie !) Le travail du groupe Dziga Vertov incarne parfaitement ce « retard » théorique : hypnotisé par la question « qu'est-ce qu'une image ? » — sous-entendu « *une image dominante* » — il remet à plus tard la question de produire des *images positives*, de se mettre dans la position de pouvoir produire des images positives.

Et pourtant Mai 68 a eu lieu ! De la même façon que la bourgeoisie perd l'initiative idéologique pour donner l'explication sur le cours des événements, que son droit à la parole est violemment interrogé par une autre parole qui jaillit, conteste, circule en s'amplifiant, propose, elle perd aussi l'initiative sur le terrain de la production d'images. Que peut-elle produire comme images quand tout le réel se met à bouger et à questionner le système de représentation : politique et artistique ? Qui parle pour nous, de quel droit parlent-ils à notre place, quels sont leurs titres pour prendre le droit et le pouvoir de nous représenter ? Que peut faire la bourgeoisie quand ses appareils de communication, ses machines à enregistrer et à représenter sont eux-mêmes paralysés ?

C'est là la situation idéale dont profite le cinéma militant pour apparaître et se constituer, comme appelé par le réel lui-même. Les différents appareils politiques, groupes ou partis qui participent à la lutte à un titre ou à un autre, et quelle que soit la politique qu'ils proposent, produisent leurs reporters. Le cinéma militant devient une réalité, il en est en quelque sorte issu : la caméra pénètre dans les A.G. d'étudiants, dans les usines en grève, prend position sur les barricades. Les images qu'il produit sont des images témoins, des images accrochées à leur référent, des images accrochées au discours politique de Mai 68, tel qu'il est alors, multiple, contradictoire et vivant, inscrit matériellement dans les luttes. Ces images ont pris parti : elles sont contre l'ordre établi, contre l'oppression, la répression, elles parlent de liberté, de solidarité, elles unissent, elles témoignent, elles soudent l'alliance et forgent la mémoire vivante des luttes. Elles ont une position de classe affirmée, revendiquée, car Mai 68 propose aussi un autre mode de faire des images et des sons. Ces images font plus qu'éclairer ou expliquer l'événement, elles en font partie. Elles se fabriquent dans le cours de l'action et deviennent une pièce importante du mouvement d'agitation. Il y avait dans le fait même de filmer certains événements — la révolte de l'ouvrière de l'usine Wonder contre la reprise du travail, le soutien à la gauche ouvrière de Renault-Flins dans *Oser lutter, Oser vaincre* contre les trahisons syndicales, — les germes d'un autre cinéma, en prise directe sur les luttes. Le geste de filmer faisait partie des gestes quotidiens prévus ou programmés par les A.G. de mobilisation, par les comités d'action de quartier, par exemple. Entre les images de 1968 et les films dans lesquels elles se sont rangées, organisées, ont trouvé leur propre ordre d'exposition — ce qu'il est convenu d'appeler le cinéma militant — et la chronologie des événements au jour le jour, la politique de Mai 68, il y a toute une trame de relations. Cette fonction visuelle devait servir comme mémorisation, fixation de l'événement, comme pour le rendre plus durable, afin de garder d'une certaine manière des traces. Autant que les murs, les écrans avaient la parole, assumant pour un moment la tâche de transmettre les expériences de lutte.

Les mass media, les appareils officiels ont pu néanmoins constituer un petit stock d'images, en général assez pauvres ; images de répression, de violence, de manifestations de rue, *images sans point de vue*, superficielles parce que non insérées dans le mouvement réel. Y est inscrite la position d'extériorité de ceux qui les produisent. Il est capital de mettre en évidence cette double provenance des images qui parlent de Mai 68 : deux modes de production des images qui reflètent deux positions face à l'événement politique, deux attitudes sur toutes les questions spécifiques qui concernent la production d'un film : place de la caméra, insertion du preneur d'images dans la lutte, rôle du montage, rôle politique du cinéma. On comprend pourquoi plus d'une T.V. étrangère s'est adressée aux collectifs de cinéma militant issus des états généraux de Mai 68 pour leur acheter *leurs* images, *leurs* séquences : c'est là que sont stockées les meilleures images de ce moment, et qu'il est impossible de faire quoi que ce soit avec les images officielles.

Ce manque à montrer, ce *manque à représenter*, la bourgeoisie l'a vécu comme un traumatisme. Sur un terrain bien particulier elle n'arrivait pas à conserver le monopole des images ; il y avait comme un vide dans ses archives qu'elle s'est acharnée à vouloir combler, satisfaire. Ce silence des images, cette absence, elle aurait pu au fond l'entériner, le recouvrir, le refouler de tout discours rétrospectif, de toute référence imagée (au fond, c'est bien ce qu'elle a réussi à faire avec la guerre d'Algérie). Mais il se passait que le travail habituel de l'Histoire — qui consiste justement pour le pouvoir à cicatriser les défaites, anesthésier les victoires de l'autre — ne pouvait se faire sans rencontrer, en face, toujours présents, les acteurs de Mai. D'autant que ceux-ci étaient actifs et qu'à moins d'une offensive risquée, il était impossible de les déloger de ce lieu que le pouvoir réactionnaire, dans tous les pays, de tout temps, méconnaît : le lieu où se joue la mémoire vivante, la référence active à une date où se nourrissent encore et pour longtemps le travail de la subversion, les luttes. Il fallait donc trouver les images là où elles étaient, les acheter, les remonter pour les montrer ailleurs, en bousculant leur signification, en dérangeant leur ordre d'exposition tout autant que leur efficace idéologique. Le film de Gudie Lawaetz — fait en 1973, sorti en 1974 — arrive à point pour couvrir une situation délicate, et pour le pouvoir et pour le mouvement révolutionnaire organisé.

Le premier, honteux de ne pas avoir eu de discours idéologique en et sur Mai 68 — ce qui se voit très bien dans le film de G. Lawaetz — n'ose toujours pas en prononcer un quelques années après. Il ne peut se remettre de son traumatisme que grâce au secours d'un autre discours, en s'en remettant à lui comme obligé de s'avancer masqué du discours de l'histoire qui est sa caution, de l'objectivité, du point de vue extérieur, donc neutre.

Pour le mouvement révolutionnaire, la chose est plus complexe, mais il est patent de reconnaître qu'aucun discours cohérent, général, ne s'est constitué sur Mai 68 dans l'extrême-gauche française. Toutes sortes d'analyses politiques ont fleuri dans l'après-Mai, se cautionnant des événements eux-mêmes, tentant de les infléchir dans tel ou tel sens, y lisant ce qu'il fallait y lire pour justifier *après coup* l'existence de l'appareil qui la portait, qui tentait de la faire vivre. La scène politique que constitue alors l'extrême-gauche est le lieu où de multiples succursales se disputent le monopole et la gérance du droit de se réclamer de Mai, de se constituer comme héritière des idées et des pratiques qui caractérisaient ce mouvement de révolte. Donc, tout naturellement, et de façon simultanée, se jouait la bataille pour l'hégémonie dans le mouvement révolutionnaire : produire un discours sur Mai 68 dans les années 68-73 revenait aussi à parler des événements en cours, à leur proposer un cadre d'analyse, à leur soumettre un projet politique qui englobe Mai 68 ; en participant aux événements il fallait en même temps leur proposer une histoire.

C'est exactement à ce croisement où l'événement se passe et où l'histoire du mouvement révolutionnaire se constitue que le stock d'images de Mai 68 a été utilisé. Ce stock d'images a été géré de la même façon contradictoire, hétérogène.

Il a suivi la même courbe, subi les mêmes fléchissements, accusé les mêmes contre-coups, mais sur un terrain spécifique et surtout face à une problématique différente : sauvegarder les images de 1968, empêcher que se constitue une autre image qui servirait un autre discours que celui porté par le mouvement révolutionnaire, qui se tournerait contre lui.

Ce que ni le mouvement révolutionnaire ni le cinéma militant ne pouvaient empêcher, c'est que sur Mai 68 se constitue une sorte de doxa, un certain nombre d'idées moyennes et confuses, un savoir minimum mais bien réparti, le genre de discours dont s'alimentent les appareils idéologiques de la communication (ils s'en nourrissent d'autant qu'ils les sécrètent !). Ceci traduit bien une situation de compromis entre un discours bourgeois et réformiste qui ne peut se tenir ouvertement, mais plutôt à demi-mot, et un discours révolutionnaire au creux de la vague, en voie d'essoufflement. C'est aussi l'occasion idéale pour qu'une frange libérale de l'appareil cinéma tente de recouvrir ce compromis, essaie de répondre à une demande qui commençait à se formuler en creux. Le media n'est là que pour offrir le produit, la marchandise dont le mode d'emploi, le mode de consommation sont déjà déterminés, là et ailleurs, dans le champ des rapports de force idéologiques ; ce qui importe à l'appareil cinéma, c'est que sa marque soit bien en vue : il est vital pour lui que l'on sache que Mai 68 est digérable, que les images de 1968 sont aussi visibles dans une salle de cinéma, et avec l'idée, pourquoi pas, que c'est là et uniquement là qu'elles sont visibles *aujourd'hui*.

Dès lors le travail est mâché, les conditions sont réunies pour que le film de Gudie Lawaetz se fasse ; il ne lui reste plus qu'à remonter les images selon une chronologie facile, de toute façon elles ont perdu leur double référent, elles ont perdu de leur *intensité référentielle* :

— de leur film d'origine, elles sont délogées, désorganisées. Les films militants n'existent plus, ils n'existent que des images de 68 qui vont devenir des images *sur* 68, pouvant servir à la limite à n'importe quel film sur Mai 68.

— du réel pour lequel elles voulaient prendre parti, concrètement, elles ne disent plus rien. Il ne reste que ce plus petit commun dénominateur, le plus petit commun signifiant politique parvenu au rang de vague stéréotype. Une image de manifestation vaut bien une autre image de manifestation, l'important c'est de dire que « ça manifestait ».

Si le film de G. Lawaetz ne mérite pas d'analyse serrée ni de critique détaillée, il demeure comme un symptôme qu'une bataille de discours se mène dans l'ombre, sans pour autant que nous discernions bien les porteurs de ces discours, tout simplement parce qu'ils ne s'agitent pas sur la même scène. Bataille inégale parce qu'une scène tient le devant et impose sa gesticulation, ses élucubrations et nous oblige à l'écoute tandis que l'autre ne vit que comme scène dominée, scène du réel en lutte et des luttes dans le réel qui prennent la parole mais à qui il faut trouver une caisse de résonance. Il suffit que le discours révolutionnaire faiblisse, que la parole de la révolte ne trouve à se frayer une voie, pour que la parole du pouvoir (ou l'une de ses variantes) tente de reconquérir un lieu qui jusque-là lui échappait Et de ce lieu, le pouvoir parle en mimant le mieux possible la parole qui tenait la place un moment auparavant, comme pour jouer la doublure, comme pour nous obliger, tout en cherchant un autre lieu, à bien *nettoyer* celui qui vient d'être perdu. C'est en cela qu'il est cynique, et doublement cynique quand il nous nargue en se servant des images qui nous appartiennent.

Serge TOUBIANA.

Le peuple et ses fusils, de Joris Ivens, Marceline Loridan et J.-P. Sergent.

Images à défendre

par
Jean-René Huleu

Il arrive que pour n'avoir pas été utilisées à temps, des images changent de camp. Images chaudes et palpitantes, prises derrière les barricades, dans les usines occupées, les voici maintenant atiédies, anémiées, dans une fade reconstitution, platement rétro.

L'idée d'un film global sur Mai 68 est quasiment aussi ancienne que les événements eux-mêmes. Par deux fois au moins, elle a failli être réalisée. Mais jamais ceux qui avaient filmé en mai, de l'intérieur du mouvement, n'ont eu le temps, les moyens politiques (ou les possibilités financières) de mener leur projet à bien. Manque criant, vide, qui ne pouvait que devenir le plein d'un autre projet. C'est ce qui est fait, hélas, avec la démarche opportuniste d'une journaliste anglaise : avec le film de Gudie Lawaetz, Mai 68 a maintenant son « chagrin » et sa « pitié ».

Ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, ce sont les six ans qui séparent Mai 68 (les événements) et les « Etats généraux du cinéma », et *Mai 68* (le film), dont la sortie à Paris semble participer de l'entreprise de séduction de la « gauche » envers les tenants du « gauchisme ». Six ans qui séparent le référent du film, du film lui-même. Six années de l'histoire du mouvement révolutionnaire et de sa représentation sur les écrans : le cinéma militant. Six années d'histoire pour des images prises d'un certain point de vue de classe et exploitées, en dernière instance, au profit de la bourgeoisie libérale qui réalise avec elles une plus-value financière et idéologique.

Nous n'avons pas ici l'intention d'écrire l'histoire du cinéma militant. Mais il est clair qu'en suivant l'histoire de ces images « qui ont changé de camp », vendues, perdues, manipulées, etc., on tient un fil qui permet de poser — de cette histoire — les premiers jalons.

1968 est le moment d'émergence d'un phénomène cinématographique nouveau : le développement d'un cinéma qui se situe en dehors du système dominant. Ses

objectifs : se mettre au service des luttes, en rendre compte, y intervenir, combattre les représentations de l'idéologie dominante. Ce courant, dans l'euphorie de Mai, se regroupait à l'intérieur des « Etats Généraux » et sur des bases politiques assez confuses. Des militants s'intéressant au cinéma, de cinéastes progressistes (ou que l'événement amenait à réfléchir sur leur fonction, leur métier), des cinéastes militants voulaient « arracher les caméras des mains de la bourgeoisie, les retourner contre elle en les mettant au service du prolétariat et de tous les exploités ». Ce programme n'est pas resté lettre morte. On a vu en 1968 la caméra sur les barricades, dans les facultés et les usines occupées. Mais après l'enthousiasme de l'action, de l'action de filmer dans l'action, une bonne partie des bobines resta dans les boîtes. Des films alors réalisés, aucun ne s'essaie à une représentation globale. Les seuls qui, aujourd'hui, peuvent encore être diffusés et provoquer un vrai débat sont ceux qui, à partir d'un point de vue politique précis, privilégiaient la prise de parole de la gauche ouvrière (*Oser lutter, oser vaincre, Citroën-Nanterre, Cheminots I*).

Quant aux avatars que subit après 1968 le cinéma militant, on ne saurait les envisager indépendamment de l'histoire de l'extrême-gauche organisée dont ils reflètent assez fidèlement les points forts et les faiblesses. Le plus souvent marginalisé dans des circuits « parallèles », le cinéma parvient à se manifester dans les luttes et, plus rarement et plus récemment, à être vu dans les salles (*Kashima Paradise, Bicots-Nègres*). On pourra se faire une idée plus juste de son efficacité en jugeant de sa capacité concrète à rendre compte — malgré toutes les censures — des luttes populaires importantes. Sa meilleure production est liée aux mouvements de masse (immigrés, lycéens, paysans, mouvement pour l'avortement), mais il échoue presque totalement quand il lui faut rendre compte des luttes ouvrières et populaires où se produit une nette avancée politique (Lip, Larzac), incapable qu'il est de produire à lui seul une analyse que l'extrême-gauche organisée, elle-même à la remorque de ces luttes, ne parvient pas à effectuer. Souvent même, il échoue à représenter correctement les formes et l'*esprit* de ces luttes (les films réalisés à Lip en sont les tristes exemples).

Avec *Mai 68* (le film), c'est quelque chose de nouveau qui vient faire problème. C'est qu'il ne s'agit plus seulement de filmer, c'est-à-dire constituer des archives, une mémoire filmée des luttes (ce qui a été en grande partie fait), mais qu'il faut également *porter* ces images, « ses » images, et les *défendre*. Or, si Gudie Lawaetz a pu utiliser des documents, les détourner de leur fonction première, c'est que ces plans étaient détournables, vulnérables, capables de venir contribuer à constituer le matériau qui colmaterait enfin le vide du discours bourgeois sur 68. Par une ironie qu'ils n'avaient pas prévue, ceux qui voulaient retourner les caméras contre la bourgeoisie, se trouvent floués, dépossédés de leurs images. C'est sans doute qu'il n'y avait plus personne pour les défendre (pour garder le droit de les utiliser pour soi, plus tard). C'est aussi qu'on était loin de penser qu'il faudrait, un jour, les défendre.

Cette vulnérabilité du cinéma militant tient aussi à son jeune âge, à son manque de traditions, d'expériences propres. Dans les années qui précèdent 1968, les films que l'on peut qualifier de « militants » sont en général réalisés par des cinéastes appartenant au P.C.F. (René Vautier et Yann Le Masson sur la guerre d'Algérie) ou proches de lui, comme Chris Marker. C'est ce dernier que l'on trouve en 1967, principal animateur du groupe *Slon* qui se constitue autour d'un film sur la Rhodiaceta de Besançon. *A bientôt, j'espère*, marque le retour dans les usines des cinéastes qui n'y avaient pas été vus depuis 1945 (voir l'interview avec Slon dans le numéro 13 d'*Ecran*). La même année, le développement du mouvement étudiant mène à la création du groupe Arc. Ses initiateurs ont d'abord travaillé à la

clinique La Borde avec le CERFI. Ce sont des techniciens de cinéma, de tendances politiques diverses, mais qui se démarquent assez nettement du révisionnisme. Après la réalisation d'un film sur Rudy Dutschke, le groupe Arc évolue principalement au sein de la faculté de Nanterre où il se trouve renforcé par l'afflux d'éléments du *Mouvement du 22 mars.*

Mai 68 : les cinéastes descendent dans la rue. Mais la majorité d'entre eux se bornent à discuter interminablement aux « Etats Généraux du cinéma » où fleurissent divers projets de réorganisation de la profession (voir *Cahiers,* n° 203). Dans cette bruyante auberge espagnole, les cinéastes militants cherchent à se donner les moyens d'agir. Ils publient une plate-forme où ils prennent acte de la nécessité d'un cinéma qui réponde aux besoins du mouvement, et ceci malgré l'absence d'un parti révolutionnaire, où ils affirment l'urgence de réaliser des films anticapitalistes et anti-impérialistes. Mais ils ne parviennent pas à réaliser une unité, même relative, sur cette production. A l'idée déjà avancée d'entreprendre un film global est préférée celle d'une série de volets traitant chacun d'un problème particulier. C'est sur cette base que sont montés *Le droit à la parole, Comité d'Action 13ᵉ, Qui sont les provocateurs, Ouvriers-Etudiants* (Arc) et *Ce n'est qu'un début, Citroën-Nanterre, Cheminots I, Ecoute Joseph, Oser lutter* (qui représentent l'essentiel de la production des « Etats Généraux »). Floraison de films dont certains restent des documents exceptionnels sur la combativité ouvrière, la nouveauté du contenu des revendications, le rôle de la C.G.T., etc. Dans les films produits alors de l'intérieur du « système », on chercherait en vain la trace de *ce Mai 68 là.* Dans le système, deux cinéastes font retour, mais c'est pour le mettre en question. Godard, après les films du Groupe Dziga Vertov, réalise avec J.-P. Gorin *Tout va bien,* et Marin Karmitz, à la tête d'un collectif, produit *Coup pour coup.* Deux films qu'à cause de leur sujet en apparence identique, on opposera souvent, et ici même (voir *Cahiers,* n° 238-239).

L'extrême-gauche est divisée. Chacune de ses tendances possède sa propre « analyse » de Mai. Les militants se dispersent dans différentes organisations (marxistes-léninistes, maos, anarchistes, trotskystes). Le mot d'ordre alors avancé (« *Aller aux usines* ») ne leur laissera pratiquement que peu de possibilités de réflexion et de travail dans leur domaine spécifique : le cinéma. Epoque de rivalités haineuses où l'on est loin de l'idée d'un regroupement sur le front de la culture. Idée qui (re)prendra naissance entre autres à partir du travail théorico-politique des *Cahiers,* de sa prise de parti et qui prendra toute sa consistance au cours des stages d'Avignon.

De cette époque, contemporaine des « Etats généraux », il resta donc un stock d'images considérable et un certain nombre de dettes, images et dettes qui vont constituer le fond commun du cinéma militant. De cet *héritage* réparti alors entre les groupes encore existants (Slon, Arc), on peut commencer à suivre la filiation (*Iskra, Eugène Varlin, Cinélutte*). Au même moment, *Cinéma libre* crée sur le projet de faire un travail politique avec ces films, en reprend la majeure partie à son catalogue. Sa pratique, fondée dans une première période sur un projet politique d'utilisation des films ne remettant pas en cause les produits eux-mêmes, fut autocritiquée et aboutit à l'exclusion de certains de ses membres. L'un d'entre eux jouera un rôle important dans la vente de documents filmés qui sont à la base du film de Gudie Lawaetz.

Trois ans après les événements, le manque d'une analyse de Mai 68 est devenu criant. Les cinéastes militants s'efforcent d'examiner les possibilités de la réaliser enfin. Le sujet est assez brûlant pour tenter un producteur marginal. La demande viendra en effet du circuit commercial : elle émanera d'un producteur de films porno. Le projet, qui ne dépassera pas le stade du scénario, n'aboutira pas, pour deux raisons principales. D'une part l'éparpillement des groupes gauchistes

empêche une unification minimum et toute tentative d'analyse sérieuse. D'autre part, le producteur refuse le principe d'une réalisation collective. La tendance dominante est alors chez les militants démoralisés de présenter Mai comme une grande fête. Un peu plus d'un an après naît le projet de Gudie Lawaetz. Celle-ci parvient à se faire financer par Vincent Malle. Certains militants croient encore sincèrement à la possibilité de réaliser un film sur Mai 68. Dans ces conditions, ils ne s'opposent pas à la cession des droits de contretypage de plusieurs documents, gardant les meilleurs en réserve. L'argent récupéré devait servir à financer le début de leur projet. « *Nous voulions,* expliquent-ils, *faire un ours, une première ébauche du film que nous aurions proposé ensuite à un producteur. Notre but n'était pas de tenter une analyse ambitieuse de Mai. Plutôt de partir des luttes qui nous entouraient alors, celles qui se produisaient là où ça n'avait pas bougé en 1968, de voir les nouvelles formes d'action visant à se dégager de l'emprise de la C.G.T..Nous ne voulions pas produire une analyse définitive mais un discours sur les luttes du moment, s'éclairant des luttes de 1968, sur le rôle exact des révisionnistes, montrant la façon dont ils avaient géré la vacance du pouvoir, en intérim de la bourgeoisie, etc.* »

Mais nous sommes à l'époque du recul du « gauchisme » et ce projet, plus intéressant et plus élaboré que le premier, ne verra pas davantage le jour. Beaucoup de ceux qui ont filmé en 1968, écœurés, usés politiquement, ne veulent plus entendre parler des structures militantes et préfèrent les communautés dans les Cévennes. Toute possibilité de regroupement pour monter un collectif devient difficile. Du côté des organisations qui restent en place, il n'existe pas de réflexion réelle sur la culture, toujours considérée comme une question secondaire. Les films ne sont utilisés par les groupes que comme attraction dans des meetings ou comme objets de spectacle destinés à provoquer n'importe quel débat. La seule tentative de bilan un peu conséquente vient du groupe Prolétaire-Ligne rouge, groupe se réclamant du marxisme-léninisme. Ses textes, du type de ceux publiés dans le n° 245-246 des *Cahiers* (*Vive le cinéma, arme de propagande communiste !*), s'ils s'appuient sur des principes justes, restent dans la généralité, ne synthétisent aucune pratique et, en définitive, n'organisent personne. Belles paroles — mais en l'air — sur ce qu'il faut faire ou ne pas faire.

Ceci n'est pas étranger à l'épisode quelque peu rocambolesque de la vente des documents, sans contrepartie. La version de G. Lawaetz est réduite au minimum : « *Du côté des auteurs, des groupes, oui, au début (j'ai rencontré des résistances). La plupart tenaient à leur matériel, mais aussi à ce qu'un film soit fait, à ce que tous ces témoignages puissent voir le jour. Mais j'ai mis les choses au point et tout le monde sur le même plan en refusant à quiconque un droit de regard sur l'usage que je ferais de ces documents. Et finalement tous les groupes ont accepté de me remettre leurs films, sans condition politique* » (Extrait du press-book de *Mai 68.*)

Des cinéastes militants nous ont donné une version un peu plus détaillée des faits : « *Nous pensions être en mesure de sortir notre film plus vite et puis nous avions besoin d'argent pour régler des dettes dont certaines remontaient aux « Etats Généraux ». Nous n'avons jamais eu affaire à Gudie Lawaetz que nous ne connaissions pas, mais à un intermédiaire, que par contre nous connaissions très bien, et ceci depuis l'époque des « Etats Généraux ». Nous étions persuadés qu'il parlait au nom de* Cinéma Libre *alors qu'il venait en fait d'en être exclu. Il nous dit qu'il s'agissait d'un film pour la B.B.C., coproduit par Vincent Malle. Il nous a transmis une cassette où l'auteur avait enregistré une sorte de déclaration d'intentions. Nous avons essayé de discuter pour garder le contrôle des documents mais sans résultats. Finalement, pressés par le besoin d'argent, nous avons traité avec ce « courtier » qui se présentait alors au nom d'une boîte de production :*

Elysée-Cinéma. *Ces tractations furent assez longues et aboutirent à la vente du droit de contretypage pour la somme de 58 000 F, sur lesquels nous n'avons touché à ce jour que la somme de 7000 F. Cette somme sert à terminer deux de nos films en cours et nous avons nettement l'impression de nous être fait rouler.* »

L'histoire (malheureuse) de la vente des images de 68 ne constitue pas — heureusement — le seul bilan d'activité du cinéma militant de ces dernières années. Un début de réflexion, une prise de distance par rapport au dogmatisme, *le désir de lier plus étroitement production et diffusion*, ont permis la réalisation de films intéressants. On peut citer, entre autres, les films de Cinélutte comme *Jusqu'au bout*, sur la grève de la faim d'immigrés exigeant leur carte de travail ; des réalisations du groupe de Vincennes et de Guy Chapouillié, *La guerre du lait* et *Des dettes pour salaire*, sur les problèmes et les luttes paysannes ; l'essai d'utilisation de la fiction avec *Soyons tout* et *Attention, provocateurs*, de Serge Le Péron. L'apparition et le perfectionnement de nouvelles techniques ont permis la formation de nouveaux groupes (*L'Apic* et *Tor e benn* pour le Super 8, *Les Cent Fleurs* pour la vidéo) permettant parfois la prise en main de la caméra par des non-initiés (comme pour un film sur un C.E.T., tourné par deux élèves, après les manifestations contre Debré).

Dans le domaine de la diffusion (outre l'activité de *Cinéma libre*), de la double diffusion de *Coup pour coup* est né le groupe MK2 et l'initiative d'ouvrir les salles commerciales des « 14 Juillet », à Paris, dans le quartier de la Bastille.

Quant aux contenus et aux formes du cinéma militant, leurs faiblesses rejoignent et renvoient à celles du gauchisme militant tout court. Cela s'est traduit par la domination du *dogmatisme*, soit sous une forme dure, théorique, abstraite, castrante, soit sous une forme molle, relâchée, spontanéiste. Soit on s'attaque à des projets trop ambitieux dont on n'a pas les moyens politiques (mais aussi financiers) de venir à bout. Soit on se contente de filmer des luttes ponctuelles et de ces luttes les manifestations les plus extérieures, spectaculaires, sous une forme où rien ne se reflète de l'avancée politique qui se dégage des luttes filmées. On est volontiers activiste, on se précipite sur l'événement, on filme en huit jours, on met un an pour monter, et le film, une fois terminé, est complètement dépassé.

Il reste que des leçons commencent à être tirées de ces pratiques. L'année dernière, autour de l'*idée* d'un front culturel à constituer, un travail commun de réflexion a pu réunir, pour la première fois, différents groupes de cinéma militant, des critiques, et des réalisateurs opérant dans le système. A partir du travail et de l'expérience de chacun a pu s'ébaucher le début d'une réflexion un tant soit peu formalisée, sur la lutte idéologique dans le cinéma, commercial *et* militant. Ce travail, nous nous efforçons, aux *Cahiers*, de le poursuivre (voir l'entretien avec *Cinélutte* et avec Charles Belmont dans le n° 251-252 des *Cahiers*).

Quelles leçons se tirent ? La nécessité pour le cinéma militant de sortir de son ghetto et de poser la question d'une *double diffusion* (commerciale et militante). Ce qui implique une lutte contre la censure économique (lutte aboutie en ce qui concerne par exemple *Scènes de grève en Vendée* (Iskra) et *Histoires d'A*), de trouver les moyens pour déterminer à quelle demande réelle peuvent correspondre la production et la réalisation de ces films. Ces questions et le début de leur solution amenant forcément à (ré)interroger la place du spectateur par rapport au film, et à (re)prendre en compte les problèmes dits formels.

Citons encore *Histoires d'A*. Certes le film a pu profiter de la division de la bourgeoisie sur la question de l'avortement (mais encore fallait-il *savoir* en profiter), mais son succès, la façon dont il a pu organiser son public (plus de 200 000 personnes en projection militante) vient de ce qu'il a été élaboré de l'inté-

rieur d'un mouvement de masse et pour servir à ses besoins. A joué positivement le refus du dogmatisme, le refus de plaquer des analyses que les réalisateurs n'avaient pas les moyens de faire, ce qui évita l'enflure et la redondance rendant le film accessible à un public populaire.

Dépasser le dogmatisme (dont le spontanéisme n'est souvent que la forme *molle*) cela revient aussi à comprendre que les échecs du cinéma militant sont pour la plupart imputables à l'incapacité de substituer aux formes bourgeoises un langage cinématographique qui tende à restituer le mieux possible « le langage riche et vivant des masses. » Démarche impossible pour le dogmatisme qui ne peut parler qu'un discours figé une fois pour toutes dans le dogme, qui ne pénètre pas à l'intérieur des luttes, soit qu'il les résorbe — court-circuit — dans le concept, soit qu'il reste à leur surface, à ce qu'elles offrent comme spectacle. On peut voir dans ces deux tendances l'impossibilité, l'incapacité, de penser convenablement la lutte *des* idéologies. Comment, en période de luttes, se dégagent les éléments d'idéologie dominée dont l'expression se démarque, s'oppose aux discours réactionnaires (voir S.D. et S.T. et leur introduction à l'entretien avec A. Mattelart, *Cahiers*, n° 254-255).

Cette inadéquation du langage filmique se retrouve dans deux tendances du cinéma militant : une recherche basée sur la déconstruction des formes dominantes, sans voir que l'on peut déjà (ou en même temps) construire — ou un académiste plat, un réalisme primaire, un misérabilisme automutilé, qui va jusqu'à revendiquer le plan mal cadré, le mouvement de caméra tremblé, le montage imprécis, sous prétexte de s'opposer à l'oppression de la technique.

Un cinéma de lutte, assujetti aux luttes, devrait être indissociable d'une activité de type pluriel. « *La pratique révolutionnaire, à quelque échelle qu'elle se dessine, est une pratique polyphonique ; un très vaste syncrétisme de comportements, de discours, de symboles, d'actions, de déterminations* » (R. Barthes, cité par I. Ramonet, dans *Le Monde diplomatique* de mai 1974). Cette activité doit nous amener « *à la source unique, prodigieusement riche et abondante de tout travail créateur, pour observer, comprendre, étudier et analyser toutes sortes de gens, toutes les masses, toutes les classes, toutes les formes palpitantes de la vie et de la lutte, tous les matériaux bruts, nécessaires à la littérature et à l'art* » (Mao).

Cela signifie, pour le militant, ne pas seulement filmer des luttes, mais filmer *du cœur* des luttes, pour avoir la possibilité de transposer, le plus fidèlement possible, dans les images et les sons, la richesse du langage populaire, et surtout les moments de prise de parole qui accompagnent la révolte, comme toute remise en cause de l'ordre établi. Créer un langage filmique qui s'efforce de se rapprocher le plus possible de l'expression populaire, c'est du même coup tenter de résoudre la contradiction d'un cinéma censé s'adresser aux larges masses mais qui ne peut être vu que par un public restreint étant donné l'effort qu'il demande, effort sans commune mesure avec les habitudes de lecture du spectateur auquel il refuse, de plus, tout plaisir.

Or, refuser au spectateur toute jouissance, c'est l'amener à désinvestir, c'est le condamner au clivage plaisir-cinéma commercial/devoir-cinéma militant. Entre le cinéma des salles qui s'efforce à la séduction et le film militant, ce qui tombe, c'est le plaisir. Le sérieux, la gravité, l'importance des sujets traités n'ont pas à servir d'alibis à l'austérité, au puritanisme, de la pesanteur du discours. « *Avec la légèreté, tous les degrés du sérieux sont accessibles.* » (Brecht.)

Jean-René HULEU.



Mai 68, de Gudie Lawaetz (en haut, photo tirée de *Oser lutter, oser vaincre*).

Mai 68 et *"Mai 68"*

par

Thérèse Giraud

Mai 68, ça sonne comme quelque chose de tout proche, de tout chaud, on vit dedans, ça nous appartient, à nous la génération de 68 : c'est notre passé commun, notre référence commune.

Mais en même temps, c'est le titre d'un film, un film qui sort dans les salles commerciales dont une aux Champs Elysées. Une marchandise qui se vend bien. Un film de trois heures... Trois heures, le temps d'une révolte, d'une poussée de colère, un moment dans le long déroulement de l'Histoire, un moment tout rond, bien clos, avec un début et une fin : « *La Chinoise* » de Godard, le mouvement étudiant, les grandes aspirations utopiques, romantiques de la jeunesse ; la crise gronde, la crise éclate, perce son abcès, se répand et s'extériorise dans la violence des heurts avec la police accompagnés ici d'une musique céleste : le paroxysme du rêve et de l'utopie. Puis la retombée ; la réalité reprend le dessus, la crise de larmes, celles de l'amertume, celles aussi d'où naît la nouvelle maturité conquise. Et on la console, cette ouvrière en larmes. On : des plus raisonnables qu'elle, qui ont su voir dans ce débordement de l'Histoire, son sens profond : le prolétariat confiant en sa victoire réintégrer sous le signe de l'« Internationale », gonflé d'un passé glorieux, sa place dans la longue marche de l'Histoire.

Mai 68, ce n'était donc pas la révolution, découvre le journaliste de *France-Soir* en voyant le film. « Révolte plutôt que révolution » précise celui de *L'Express*. Soulagement pour les uns, mais déception pour les autres, les incurables utopistes : Mai 68, ce n'était qu'une crise symptomatique, un moment de rupture dans l'Histoire qui étale les unes après les autres ses étapes, les uns après les autres ses pouvoirs.

« De l'après-Mai est né, avec un an de décalage, l'après-gaullisme », conclut Gudie Lawaetz, la réalisatrice du film.

Six ans seulement, mais déjà enfermé dans le passé, dans le découpage de l'Histoire officielle : Mai 68, la fin politique du gaullisme. Et du haut de cette nouvelle tranche politique, l'après-gaullisme, l'Histoire peut surplomber le passé, maîtriser ses courants politiques, et armée du regard neutre et objectif du scientifique, se pencher sur lui à travers l'œil grossissant du microscope pour en trouver le « courant de conscience » (G. Lawaetz).

Trouver son courant de conscience, c'est-à-dire isoler l'événement, découper dans les documents, recoller, mettre en parallèle, isoler un geste, des mots, des sons, les coller à d'autres gestes, d'autres mots, d'autres sons : des gestes et des mots, qui, isolés de leur rationalité propre, de leur passé et de leur avenir, volés à leur propre histoire, dépolitisés, sont vidés de leur sens propre et remplis du discours supérieur et universalisant de l'Histoire officielle.

Faiblesse de l'Histoire officielle : l'après-gaullisme, elle ne sait pas ce que c'est ; c'est maintenant, et maintenant, ça se fait, ça se vit, ça s'agit : le présent est tourné vers l'avenir, mais l'avenir est incertain, l'avenir se construit politiquement. Le recul manque, le nécessaire recul garant de l'objectivité historique.

Les silences de la voix

par

Pascal Bonitzer

« Ah ! qu'il me répugne d'**imposer** à un autre mes propres pensées ! »

(Nietzsche)

1. *Le « peu de commentaire »*

La question du point de vue : voilée.

Nous savons que politiquement, idéologiquement, la question du *point de vue* que reflète un film est une question cruciale, qu'elle est souvent l'enjeu de controverses violentes. Récemment, par exemple, *Lacombe Lucien* et *Portier de nuit* ont donné lieu à des interprétations contradictoires de leur contenu idéologique : fasciste, progressiste, réactionnaire ? Ou bien *La Chine,* d'Antonioni : certains amis de la Chine (Macciocchi, Sollers) en ont analysé le point de vue comme progressiste et prochinois, d'autres (nous-mêmes, Michelle Loi, sans parler des Chinois eux-mêmes) comme antichinois et réactionnaire. Ce qui fait ici question tient donc à trois points :

1. Un film produit un *discours.*

2. Ce discours est, peu ou prou, *implicite, voilé.*

3. Et ce sont les *spectateurs* qui, « en dernière instance », en profèrent (contradictoirement), la vérité.

Faiblesse qui fait sa force : car c'est bien cette censure du présent, ce manque de parti pris sur l'avenir — *cf.* toutes les interviews de 73, enfermées dans le cadre de 68 — qui donne au film son illusion d'objectivité. Objectivité construite sur un vide qui laisse la place aux projets politiques du présent, de l'après-gaullisme, de coiffer le discours du film, en se disputant le dernier mot, le seul ouvert sur l'avenir : « C'est une victoire. » Et même si pour les uns, on a fait la part trop belle aux étudiants (*L'Humanité*), et pour les autres la part trop belle à la C.G.T. et à son porte-parole Séguy (*Le Monde, Révolution*), tous reconnaissent que le mérite du film est de « laisser la parole à tous les Dupont, à tous les Fabrice, à toute cette piétaille de l'Histoire qui ne s'exprime jamais que par bouches interposées » (*L'Express*). La part trop belle, c'est-à-dire mauvais découpage, mauvais montage, erreur d'estimation, erreur d'éclairage dans cette photographie de l'événement, dans cette opération d'homothétie, réduction proportionnelle du réel. Mais homothétie il y a, et l'homothétie est reconnue par tous comme la méthode mathématique, objective entre toutes pour l'écriture de l'Histoire.

« C'est un témoignage d'une valeur indiscutable, et qui fait de ce film un instrument de discussion et d'enseignement très riche. » (*Révolution.*) Car, contre cette dépossession de leur objet, le film offre aux gauchistes une compensation : face à un Mai 68 consommé et digéré, ils y gagnent eux aussi le recul nécessaire pour se retrouver dans la peau de l'historien. De ceux qui ont fait l'Histoire, de ceux qui ont agi et parlé l'événement passé dans le présent, ils intègrent le rang honorable de ceux qui font de l'Histoire, qui font parler des documents, entrant ainsi, à la traîne de G. Lawaetz, et en criant bien fort que le peuple a glorieusement lutté, dans un débat qui rappelle celui tout récent ouvert par les films « rétro ». On a crié à la dérision de l'Histoire. En fait, dérision contre une autre, comme le prouve le seul exemple de la disparition progressive — et ce bien avant la fin politique du gaullisme — des cérémonies de commémoration autour des monuments aux Morts dans chaque petite ville et village de la Résistance : désintérêt de l'Histoire par « toute cette piétaille de l'Histoire » ? Plutôt indifférence au discours pontifiant passé sur *leur* histoire déformée, aseptisée, discours rétro, tourné vers le passé, dont ils n'avaient que faire. Car ce qui intéresse avant tout, c'est le présent. C'est du présent tourné vers l'avenir que naît le désir de lutter pour sa transformation, que la mémoire populaire réactive le passé, les leçons du passé, comme force vivante et dynamique.

Ce qui est en jeu dans l'écriture de l'Histoire, c'est toujours le présent. C'est à partir de lui et pour lui que l'on écrit l'Histoire, que l'on parle de l'événement passé. S'il y a un événement, un phénomène complexe avec ses différents aspects et ses contradictions internes, le « Un se divise en deux » et il y a deux conceptions de l'événement dans son prolongement dans l'avenir, et deux façons d'écrire l'Histoire : c'est le propre de la bourgeoisie de ne jamais parler politiquement, de naturaliser les phénomènes dans une vision apparemment objective, anhistorique de leur développement ; si elle enferme le peuple dans une vision passéiste du passé, c'est pour mieux imposer son projet politique : la dénonciation en mai 68 de la légalité politique bourgeoise, du révisionnisme et du réformisme des syndicats, les nouvelles formes et nouveaux thèmes de lutte, ne sont qu'idéologie, simple déplacement du seul projet politique viable : celui du pouvoir à l'intérieur de l'appareil d'Etat bourgeois.

Face à cette démarche, ce qui serait la démarche véritablement objective de l'historien, serait de penser l'événement dans son devenir propre, son devenir politique. Ecrire l'histoire de Mai 68 du point de vue du peuple, ce serait donc d'abord restituer ces images et ces mots à leur vie réelle, leur redonner forme d'actes et de parole, et ensuite voir comment elles se transforment dans le présent, comment elles s'y développent contradictoirement, et comment elles agissent le présent dans l'avenir.

Thérèse GIRAUD.

Passe encore qu'un film de fiction suscite des interprétations diverses. L'ambiguïté n'est-elle pas l'élément dans lequel baigne toute fiction ? Mais un documentaire, ou un montage de documents : à l'inverse, son objet n'est-il pas de faire la lumière sur le réel qu'il traite ? de dégager une lisibilité, donc un point de vue ? Le documentaire n'a-t-il pas, en tant qu'il traite du réel, affaire à la vérité ? Prises de vues, montage : le réel est saisi et travaillé selon un certain angle pour *rendre* quelque chose à l'écran — aux spectateurs.

Il faut donc envisager le travail par lequel un film organise son point de vue, articule son discours. Qu'en est-il dans le cas d'un film de montage qui, comme *Mai 68*, confronte justement sur un même objet différents points de vue, des points de vue politiques de divers bords ? Cela implique-t-il que le film, dans son ensemble, lui, n'en produit aucun ? Mais pourquoi cette question *doit-elle se poser ?*

La vérité multiple : l'information.

Le type de film et de montage auquel se rattache *Mai 68* a sa tradition et ses codes, ceux (produits essentiellement par la télévision, mais dont le succès par exemple du *Chagrin et la Pitié* a montré que le cinéma pouvait les reprendre) de la « libre confrontation » : libre confrontation d'images et de témoignages contradictoires, mise en scène des multiples « facettes » de l'événement par l'interview et le document d'archives (dont la différence de nature est signe de richesse d'investigation et d'information, et doit donc être marquée : ici, par le tournage en couleurs des interviews, qui souligne en outre l'écart temporel 68-73, le « recul » des témoignages et prises de position) : leurre, pour le public, de maîtriser un dossier — de le maîtriser en le feuilletant.

Une formule, dont Gudie Lawaetz crédite Sartre, résume assez bien le principe de ce genre de digest historique, dont en général le succès atteste la séduction : « *laisser parler l'événement* ». Formule intéressante, non seulement parce que s'y laisse lire l'élision du point de vue (de l'auteur) sur l'événement en question, mais aussi parce qu'elle déplace cette « question du point de vue » — qui importe tant aux « politiques » — vers un problème de *parole ;* parce que s'y inscrit que « ça parle », que la juste vision de l'événement dépend de ce qu'il « dit », que l'œil est emporté par la voix et en l'occurrence une voix, sinon silencieuse, du moins *sans sujet.*

Sans sujet, c'est là le nœud de la question. L'événement (Mai 68 moins que tout autre), il est vrai, n'appartient à personne. Le film de Gudie Lawaetz le montre bien : s'il témoigne de quelque chose, c'est d'un échec de quiconque à s'approprier le mouvement (*cf.* les points de vue, tous perplexes ou fatigués, que le film confronte). Alors, ce qui parle à travers le film est-il bien l'« événement lui-même » ? Non, bien sûr : ce qui parle ici, c'est sa chute dans le passé, dans l'information journalistique et dans l'Histoire, au sens vieux du mot. Histoire linéaire, plate chronologie, fadaises du « naguère » et dérision de la sénescence : bien sûr, ils ont vieilli, les acteurs de Mai — tous. Bien sûr, les images de Mai ont vieilli. Mais quoi ? C'est cela le sens : ce vieillissement, ce tassement ? C'est la scène finale de *La rentrée des usines Wonder,* déportée de son contexte militant et collée ainsi en « fin ouverte » : *Mai 68* répète *la fin de Mai.* Ce film a le passé dans l'œil, et c'est bien un « point de vue » qui s'organise ainsi, c'est un discours qui se tisse en silence.

La somme des points de vue : le savoir.

Sans sujet ? Mais ce vieillissement dont le film offre, en diagonale de sa pauvre chronologie informative, l'image, c'est bien celui d'un « sujet » : qui ? sinon nous, les spectateurs, en qui silencieusement « parle l'événement ». « Laisser parler l'événement » : c'est le laisser parler par les spectateurs, selon les voies tracées en silence par le film, jalonnées par les pointillés du montage. Il importe donc d'analyser selon quelle structure, par quel montage, l'« événement » est emporté, sur quelle portée historique il est distribué — ici, celle de *Miroir de l'Histoire,* à peu près. Il importe de reconnaître que ce qui parle en un film, ce n'est jamais l'« événement » (et qu'est-ce qu'un événement, sinon un nœud d'intensités historiques à redistribuer), mais le sujet supposé *le savoir.*

L'enjeu de ce type de film, c'est le savoir. Ce qui y est désiré, c'est un savoir sur l'objet (l'Histoire, Mai 68, etc.), un savoir en quelque sorte spécifiquement cinématographique, obtenu par l'œil et l'oreille, l'enregistrement optique et l'enregistrement sonore, la *scène* que compose leur montage.

Ce savoir, il importe d'en laisser jouir le spectateur, c'est-à-dire de ne pas le proférer à la place de celui-ci : c'est cela aussi que signifie le principe « laisser parler l'événement » : *laisser jouir (savoir) le spectateur.* On peut protester, bien sûr, qu'il s'agit là d'un faux savoir, d'une *impression de savoir* (au sens de l'« impression de réalité »), obtenue par le leurre spéculaire produit par l'appareil cinématographique ; que, en vérité, le savoir exige autre chose que cette impression spéculaire, qu'il ne saurait être que l'effet d'un travail, travail d'enquête et d'élaboration théorique, mise en perspective et mise en forme de l'objet. Sans doute.

La somme et le reste : la jouissance.

Mais la jouissance du spectateur ? On pointe ici une difficulté, nodale pour un cinéma qui, plus que tout autre, profère son savoir ; ce cinéma dont les principes sont à l'opposé de ceux que met en pratique Gudie Lawaetz : le « cinéma militant ». On lui reproche souvent de ne pas penser la jouissance (des spectateurs) et dans une large mesure on n'a pas tort. La difficulté tourne donc autour d'un certain nombre de notions, mises en jeu de façon spécifique par le documentaire ou le film de montage : « discours », « sujet », « savoir », « jouissance ». La place des spectateurs y est impliquée, et jouée.

Dans le système Lawaetz (c'est-à-dire dans un système classique), on voit comment la jouissance, sous la forme si l'on veut de l'« impression de savoir », est mise en jeu : c'est d'une *absence* dans le corps du film qu'elle s'offre aux spectateurs. Cette absence n'est ni celle d'un discours ni celle d'un sujet (dont on a vu qu'ils peuvent être implicites, voilés, mais qu'ils ne manquent jamais) : c'est celle du *commentaire,* c'est-à-dire celle d'une *voix* et plus précisément de cette voix du savoir qu'est par excellence, dans tout film, la voix *off,* puisque celle-ci retentit hors-champ, autrement dit au champ de l'Autre. Il s'agit ici de réduire autant que possible, non la portée informative du commentaire, mais son caractère assertif et si l'on veut *autoritaire,* cet arbitrage et cet arbitraire de la voix *off* que rien ni personne ne peut critiquer, dans la mesure où nul ne peut la localiser. C'est le système du « pas de commentaire » ou du « peu de commentaire ». C'est, disons-nous, un système classique, en ce qui concerne le documentaire, le film d'archives, le film de montage. C'est, en apparence, un système démocratique : il met en veilleuse l'arbitraire de la voix *off,* du commentaire, qui fait violence au réel, aux spectateurs (ne les laisse pas penser l'événement). Qu'en est-il en réalité ?

2. *La voix qui garde le silence*

Lorsque, dans *Mai 68,* Séguy parle de Mai, du mouvement étudiant, du mouvement ouvrier, ce qu'il dit l'est par ce visage bouffi, doit compter avec ce visage, avec cet air à la fois gêné et rusé, ce regard fuyant, etc., cet ensemble de traits qui, avec le léger accent de terroir, connote pour le cinéma et la télévision la « personnalité » du leader syndical. Avoir l'*image* de Séguy (ou de n'importe quel homme politique), c'est, pour les spectateurs, un relatif pouvoir de critique : critique fort limitée sans doute, et très équivoque (on ne saurait, honnêtement, juger d'une politique d'après l'image physique de ceux qui la reflètent : ou alors, *Minute* n'est pas loin, et le racisme...), mais critique cependant, dont tout spectateur ne manque jamais de faire, peu ou prou, usage. S'il parle face à la caméra, on peut rire de celui qui parle, on peut l'insulter (c'est d'ailleurs ce qui se passe dans les salles du Quartier Latin où *Mai 68* était projeté) : enfermé dans le cadre de l'écran (grand ou petit), il nous est en quelque sorte livré. Prisonnière d'une apparence sensible, doublement maîtrisée par l'objectif de la caméra et par l'œil des

spectateurs, l'autorité de la voix se trouve ainsi soumise à la critique, du moins à *une* critique, celle du regard. L'image joue le rôle d'un fixateur de la voix, elle en restreint le pouvoir (la résonance, l'ampleur, l'errance, la puissance d'inquiétude).

Il en va tout autrement lorsque la voix s'absente de l'image, s'en déracine, et revient la hanter du dehors, de l'espace *off*, du hors-champ. Elle s'assure alors une prise sur l'image, et à travers celle-ci sur le réel qu'elle reflète, que ne peut plus contrer la facile critique du regard : alors il faut penser, mais justement — en a-t-on le temps (est-ce en vain que Merleau-Ponty écrivait : « *Un film ne se pense pas, il se perçoit* » ?) ?

La voix *off*. Il y a au moins deux types de voix *off*, qui renvoient à deux types, au moins, d'espace *off*, de hors-champ. Lorsque, généralement dans une fiction narrative, par exemple dans un film policier, retentit hors-champ la voix d'un personnage, même si un contre-champ ne vient pas suturer la béance ouverte par cette voix, nous savons qu'elle vient d'un lieu homogène à celui dont l'image filmique nous offre le leurre scénographique ; c'est l'homogénéité convenue de l'espace physique réaliste. Cette voix peut être inquiétante, comme l'est toujours plus ou moins l'espace *off ;* mais elle ne l'est que dans le cadre dramatique de la fiction, c'est-à-dire de façon restreinte. Ainsi, dans *Kiss me deadly,* si le criminel, dont Mike Hammer cherche l'identité avec le terrifiant secret, reste hors-champ jusqu'aux dernières séquences du film, c'est sans nécessité du point de vue de l'énigme policière, puisque (comme il le dit lui-même) son visage n'apprendrait rien au détective (ni aux spectateurs). Mais de le maintenir hors-champ (on n'en voit que le bas des jambes) donne à sa voix sentencieuse, enflée de comparaisons mythologiques, une plus grande puissance d'inquiétude, une portée d'oracle : sombre prophète de la fin du monde. Et, en dépit de cela, cette voix est soumise au destin des corps : la seule institution du récit, où elle s'inscrit, la rend caduque, mortelle. Il suffit que le sujet de cette voix apparaisse à l'image (il suffit donc qu'il y *puisse* apparaître), et ce n'est plus que la voix d'un homme, autrement dit d'un quelconque imbécile : la preuve ? un coup de feu, il tombe — et avec lui, mais dans le ridicule, son discours aux accents prophétiques.

Lorsque, au contraire, la voix résonne dans un espace sans communication convenue (sans homogénéité) avec celui qu'ouvre l'image, elle introduit une division du champ filmique dont le statut est beaucoup plus énigmatique. Autant cette division est rare, et produit un effet d'étrangeté, dans les films de fiction (par exemple, *Chaînes conjugales,* de Mankiewicz), autant elle est fréquente et semble naturelle dans les documentaires. Ce n'est pas pour autant qu'elle n'y fait pas problème.

Dans *Kashima Paradise,* la voix *off* intervient avec une certaine brutalité, elle force l'image de son discours de lutte de classe, elle en contre la naturalité, l'évidence sensible. Mais qui parle ? Et d'où, et en quel temps ?

Autre pratique du commentaire : dans *La Chine,* le commentaire est raréfié, et peu assertif ; Antonioni n'informe l'image d'aucune théorie (et surtout pas la théorie marxiste), mais, principalement, la cerne d'informations sur ce qu'elle ne montre pas, à savoir les conditions du tournage ; par exemple, il décrit, *off,* non ce que reflète l'image filmique — des paysans chinois extrêmement crispés, visiblement incommodés par la caméra, presque au supplice — mais, en abîme, *ce que sont censés voir* ces paysans traqués par l'appareil : Antonioni lui-même et son équipe, dans l'inquiétante étrangeté de leur débraillé occidental (barbus, chevelus, jeans délavés, etc.). Mais où prend-il le droit de parler à leur place le regard de ces paysans ? Et quel effet y cherche-t-il ?

De telles questions (et d'autres analogues), c'est là le secret pouvoir du commentaire et de la voix *off, ne se posent pratiquement jamais aux spectateurs dans le temps de la projection.* A l'inverse de l'espace narratif, dont l'homogénéité réaliste conventionnelle appelle l'identification par l'image et où, donc, tout ce qui intervient hors-champ fait aussitôt question (à moins d'une identification antérieure par

le jeu du champ-contre-champ, des recadrages, etc.), dans l'espace hétérogène, divisé, du documentaire, la voix *off* interdit les questions de son porteur, de son lieu et de son temps. Le commentaire, en informant l'image, l'image, en se laissant investir par le commentaire, censurent de telles questions.

Ce n'est, on s'en doûte, pas sans implications idéologiques. La première de ces implications, c'est que la voix *off* représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un espace absolument *autre* par rapport à celui qu'inscrit la bande-image. *Absolument autre et absolument indéterminé.* En tant qu'elle surgit au champ de l'Autre, la voix *off* est supposée savoir : c'est cela l'essence de son pouvoir.

Car, si la voix *sait*, c'est forcément *pour* quelqu'un, qui ne parlera pas. Pour quelqu'un, c'est-à-dire à la fois *à son adresse* et *à sa place.* Ce quelqu'un est le spectateur, mais pas seulement lui : ainsi, dans la séquence citée de *La Chine*, Antonioni (la voix) parle *à la place* des paysans chinois et *à l'adresse* des spectateurs occidentaux : c'est *à la place de l'Autre* que parle la voix, et cela aussi doit s'entendre doublement ; puisque l'Autre, elle n'est pas chargée de le manifester dans son hétérogénéité radicale, mais au contraire de le maîtriser, de le supprimer en le conservant, de le savoir. Le pouvoir de la voix est un pouvoir volé, une usurpation.

Serge Daney, dans un texte intitulé « Qui dit quoi, mais où et quand ? » (n° 250 des *Cahiers*) a donné un exemple frappant de l'usage que le Pouvoir peut faire de ce pouvoir dépropriateur de la voix *off ;* c'est l'usage quotidien qu'en fait la télévision : « Il n'y a pas longtemps, l'O.R.T.F. présenta un court film sur les prisons. Pendant que la caméra glissait avec fluidité le long des murs blancs d'une prison modèle, le commentaire *off* reprenait à *son* compte et dans son langage un certain nombre de revendications et de problèmes posés *par ailleurs* (par ailleurs : partout, sauf à la télévision, dans les C.A.P., par exemple) par les prisonniers. Une critique « contenuiste » peut s'en contenter et y voir, à juste titre, l'effet — à lire en creux — de la lutte réelle des prisonniers sans laquelle la télévision n'aurait jamais été obligée de faire ce film. Mais qui ne voit qu'entre un film comme celui-ci et *Attica*, il y a une différence de *nature ?* » (*op. cit.*)

Il faut noter qu'un tel film, dans la brève mais significative description qu'en donne Daney, est représentatif de la plupart des reportages d'actualités ou de magazines produits par la télévision. Or, que s'y opère-t-il, ainsi, en douceur ? D'abord l'image, cette image qui ne montre à proprement parler *rien* (les murs *blancs* d'une prison modèle), métonymie (la partie pour le tout) du monde carcéral dont le petit écran fait ainsi miroiter la pure présence abstraite. Cet usage métonymique de l'image est très fréquent dans les actualités de télévision : il remplit le trou d'information réelle, le manque d'enquête sérieuse, et fonctionne en quelque sorte comme *signe* de l'« information » (il faut remplir la boîte à images, il faut bien montrer quelque chose). Mais, surtout, cette métonymie radicale, ce presque rien de l'image, fait miroiter le *réel* (ce peu de chose, ces prises de vue désertes, c'est ce que la caméra a *touché* du réel, et à votre tour vous pouvez le toucher des yeux) dont peut alors s'emparer le commentaire *off ;* c'est le support visuel et sensible du commentaire, si l'on veut, sa chair. Ce qui est à l'œuvre dans ce type de film, c'est donc une double réduction, une double maîtrise du « réel » (ici : non seulement l'espace carcéral, mais toutes les contradictions sociales qu'il révèle) : par l'image, qui le manifeste en le niant, et par la voix, qui le parle en lui imposant silence.

Quelle est, en effet, cette voix qui « reprend à *son* compte et dans son langage », etc. ? « A son compte » : au compte de qui ? Mais ce sont justement ces questions qui sont barrées, aveuglées par l'espace *off*. Ce qui parle, c'est l'*anonymat* du « service public », de la télévision, de l'information en général, et, en étendant les cercles des connotations, peut-être la Loi compatissante et désolée, la Démocratie énonçant ses maux, l'Homme... C'est un peu de tout cela qui, sourdement, parle

dans l'anonymat de la voix *off*, y dessine vaguement le grand sujet voilé et abstrait au nom de qui ça parle. Et ça, c'est l'homogénéité de l'ordre social s'efforçant de résorber, en le reprenant « à son compte » (c'est-à-dire au compte de personne en particulier), le discours hétérogène, brûlant, des prisonniers.

Ce qu'accomplit la voix *off* anonyme du « service public », c'est une double suppression de *la voix des prisonniers :* elle la supprime une première fois en ne la laissant pas parler, et une seconde fois en s'y substituant. Ce qu'il faut — c'est à cela aussi que sert la télévision, et on pourrait montrer qu'une émission comme celle des *Dossiers de l'Ecran* n'a pas d'autre raison — c'est que la *voix brûlante* de la révolte (et à travers elle le fait brûlant de la révolte) cède à la voix froide de l'ordre, de la normalité et du pouvoir.

Le « comment-taire ».

Car c'est cela que la voix *off*, en tant que voix du commentaire, ne doit ni ne peut être : une voix brûlante — la voix éphémère, fragile, malaisée des révoltés, lorsqu'ils ont, au prix fort, brisé pour une fois le mur du silence. Ce mur que referme l'atonie du commentaire.

Atone, il ne l'est, il est vrai, pas toujours.

C'est même ce qui nous ramène à l'enjeu que pointait la technique du « peu de commentaire » : la jouissance du spectateur, le droit de celui-ci au savoir. La soumission hystérique des spectateurs à la voix-maître a en effet des limites. Ces limites, on les rencontre lorsque la voix, sensiblement, abuse — c'est le privilège du maître, mais un privilège risqué —, lorsque s'y perçoit la passion partisane. C'est l'aventure qu'illustre plaisamment un court métrage documentaire de Chris Marker, *Lettre de Sibérie.*

Sens fort = sens faible.

On y voit une même séquence répétée trois fois, en continuité, mais successivement accompagnée de trois commentaires différents. Que montre cette séquence ? Des ouvriers d'une quelconque ville de Sibérie, occupés à des travaux de terrassement, tandis qu'au premier plan passe un Asiatique dont le regard bigle croise celui, monoculaire, de l'objectif. Ce que veut montrer Chris Marker, c'est qu'une telle image qui, en soi, n'est pas neutre mais au moins ambiguë, est susceptible, en fonction de son référent (la Sibérie, l'Union soviétique), de lectures contradictoires, antagonistes, et que le rôle du commentaire peut être justement de lui arracher un sens fort, univoque (l'image ouvre un champ de connotations diverses que le commentaire ferme en la dénotant, en mettant des noms sur les choses). Le premier commentaire de ces plans est, ainsi, un discours de type stalinien béat : le sens que le discours extorque à l'image, c'est celui de la construction du socialisme dans la joie, tandis que le passant asiatique fait l'objet d'une remarque attendrie sur la pluralité ethnique de la population soviétique. La bande-image repasse et le commentaire change : ce que la voix tire maintenant de ce même plan, c'est, au contraire, une expression éloquente de l'enfer soviétique ; les mêmes travaux de terrassement deviennent le symbole de la politique socialiste vue par un anticommuniste professionnel : le « nivellement par le bas » ; et l'« inquiétant Asiate » fait surgir le spectre du péril jaune. Retour, une troisième et dernière fois, des mêmes plans, et fin de la prosopopée : Chris Marker cesse de parodier le discours des autres, celui de la jovialité officielle ou de l'antisoviétisme primaire (qui, à certain égard, sont donc le même), et énonce enfin le bien-dire en la matière : commentaire ni blanc ni noir, objectif, nuancé, simplement des ouvriers qui travaillent à embellir leur ville, laquelle en a bien besoin.

A la lecture (les *Commentaires* de Chris Marker sont parus sous ce titre aux Editions du Seuil), on ne peut évidemment manquer d'éprouver, à ce troisième volet de la séquence citée, une vague déception. S'agit-il donc de ne rien dire ? Pas tout à fait. D'abord, la séquence entière dit quelconque chose, sous une forme négative ; ce qu'elle dit, c'est que le commentaire ne doit pas faire violence à l'image. Faire violence à l'image, solliciter à travers elle son référent réel, c'est lui extorquer plus de sens, barrer son ambiguïté, la figer en type, en symbole, en

Lettre de Sibérie, de Chris Marker.

métaphore (travaux de terrassement = joyeuse émulation socialiste ; passant asiatique = péril jaune, etc.). C'est ce que fait la propagande. L'éthique suggérée est ici proche de celle que professait André Bazin quand il dénonçait le viol de l'image (de son « réalisme ontologique ») par le montage, ce pouvoir du montage d'orienter dans n'importe quel sens (dans le sens voulu *a priori*) le hasard des événements pris au piège de la pellicule. Ce que dénonce Chris Marker, comme Bazin, c'est la réduction du champ signifiant ouvert par l'image filmique, réduction terroriste au bénéfice d'intérêts extérieurs, transcendants à l'expérience cinématographique.

L'image évasive.

En un sens il n'a pas tort. Mais en un sens seulement. C'est que la critique portée par Marker englobe, sans les distinguer, l'énonciation et l'énoncé, la voix et le sens ; et qu'on ne peut se défendre de l'impression que quelque chose (de la fonction du commentaire) se trouve ainsi esquivé.

Dans la passion partisane, il y a deux choses : la passion, et la prise de parti. La passion, on le sait, est aveugle, c'est ce qui permet de jeter un doute sur la vérité, le bien-fondé du parti qu'elle prend (c'est l'équivoque entre partial et partiel). De plus, elle est violente, ce qui n'arrange rien. C'est contre cette violence et cet aveuglement que s'élève Marker, il ne juge pas, comme on dit, sur le fond. Mais faut-il préférer en toute occasion la raison détachée, le regard « scientifique » ? Une réponse se trouve esquissée dans un autre court métrage documentaire, très antérieur à *Lettre de Sibérie :* dans *La Hurdes,* de Bunuel. On va y revenir.

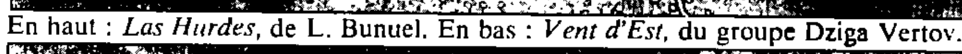
Ce qui est sûr, c'est que la voix froide en impose (voir plus haut) là où les accents de la passion suscitent la méfiance. Est-ce que ce n'est pas au fond cela que dit Chris Marker dans cette séquence de *Lettre de Sibérie ?* Est-ce que ce qu'il dénonce au fond n'est pas, non le caractère mensonger du commentaire passionnel, mais son caractère *inopérant ?* On retrouve ici la technique du « peu de commentaire ». Ce que Chris Marker énonce, c'est le savoir moderne, occidental, bourgeois si l'on veut, de ce que c'est la *réserve* du commentaire qui définit le régime de sa maîtrise, de son opacité terroriste. Il n'énonce pas seulement l'éthique libérale, démocratique, du commentaire d'information politique, mais aussi et peut-être surtout le cynisme d'une science, d'une maîtrise du commentaire : n'en dire pas trop, ne pas dévorer le sens muet de l'image, ne pas contrer son « obtusité », son ambiguïté ou sa puissance d'assertion muette ; napper l'image filmique, la huiler, non la forcer.

Le glissement du sens.

La contre-épreuve de cette « science » du commentaire nous est donnée aussi bien par les docucus touristiques que par certains films militants, ou encore par les actualités d'avant-guerre du type Pathé-Journal. Ce qu'on y expérimente, c'est la chute de la voix *off* dans le faux, dans le ridicule. On rit, on crie, on n'y croit pas ; c'est comique à force de niaiserie, ou d'odieux, ou les deux à la fois. Ce qui est ici sensible, c'est précisément un accent : ce nasillement surprenant et cette rapidité comique des voix *off* des actualités Pathé, ou cette sentimentalité sirupeuse des commentaires de docucu, ou bien l'enflure épique, la haine de classe obligatoire et l'insupportable optimisme du commentaire dans certains films militants. Ce qu'on entend alors, c'est quelque chose comme le *corps* de la voix, — son corps, c'est-à-dire sa mort au sens. La voix n'a plus, pour nous, prise sur l'image (à supposer que celle-ci ne soit pas elle-même perçue comme grotesque et abusive, ça arrive, mais dans ce cas le problème ne se pose pas), ni *a fortiori* sur le réel qui y miroite, elle se détache, elle devient une partie d'un ensemble qui ne tient pas ; ce qui permet aux esthètes d'aimer le film contre lui-même, de lui trouver un vieux charme, un côté kitsch, rétro.

3. *La voix divisée*

La voix vieillit. Son signifiant (ce qui, en elle, s'entend) « travaille ». S'y perçoit un accent, qui n'est pas celui d'une région géographique, mais plutôt d'une région



En haut : *Las Hurdes*, de L. Bunuel. En bas : *Vent d'Est*, du groupe Dziga Vertov.

de sens, l'accent d'une époque, l'accent d'une classe, l'accent d'un régime — et cet accent neutralise le sens, désamorce le savoir qu'impose cette voix. C'est pourquoi, aussi, il faut en dire le moins possible. Pas de commentaire : c'est la sagesse ou la prudence du maître, du pouvoir. La voix expose. Elle expose plus que l'image, car de l'image on peut jouer, le ridicule qu'on y risque n'est pas le ridicule dernier, le ridicule mortel, celui du sens.

Celui qui a « droit à la parole » (au sens où il en a le pouvoir) doit en user le moins possible. Curieuse règle, quand même. Vaut-elle pour tout film dans le registre du réel, du document, du documentaire ? Et y échappe-t-on lorsque, à la limite (comme c'est pratiquement le cas dans *Mai 68*) le commentaire s'abolit, suppléé par la scansion du montage ?

A cette deuxième question on peut répondre que l'*accent* — puisque c'est cette aspérité de la voix qu'accroche l'écoute critique (comme la lumière rasante accroche le grain d'une surface, la « matière » d'une toile peinte) — l'accent se perçoit aussi, quoique moins directement, au-delà de la voix, dans le heurt du montage et la fréquence des coupes, dans ce qui du montage fait discours : aux accrocs du discours, à la vérité, on n'échappe pas (fût-ce dans la platitude).

Mais qui a peur ainsi de décevoir, de vieillir, d'être mort ? Tout le monde ? Tout le monde peut-être dans la mesure où comme on dit « il » aspire à la maîtrise, où « il » défend son pouvoir, son savoir, sa mémoire. C'est-à-dire dans la mesure où *il* est *un*. La voix *off :* la voix de son maître. De maître, il n'y en a qu'un. C'est pourquoi de voix du commentaire, en général dans ce système, il n'y en a qu'une sur la bande son. Qu'on la divise ou, ce qui revient au même, qu'on la multiplie, cette voix, le système change, et ses effets. L'espace hors-champ y cesse d'être ce lieu de la réserve et de l'intériorité de la voix (ce lieu où elle « s'entend parler »), il est lui-même divisé et y prend dimension d'une scène quasi spatialisée, il se peuple. Quelque chose s'y passe, parallèlement à l'image ou s'entrelaçant à elle.

Rencontrer le « corps » de la voix (son grain, dit Barthes), c'est rencontrer sa division. D'un côté le sens nu, neutralisé, risible (« le roi est nu »), de l'autre son déchet, ce « grain » de la voix, son bruit, sa cacophonie... Pourquoi est-ce que cet éclatement de l'unité du commentaire et de la voix, cette scission du son et du sens dans la voix, s'accompagne-t-elle dans la salle, lorsqu'elle devient sensible, de manifestations de révolte, de rires ou de cris ? Contre quoi se révolte-t-on ? Contre la connerie. Mais cette connerie ne susciterait pas de réaction spéciale si elle ne prétendait (c'est à son principe) régenter de son discours le réel, à travers l'image. Reconnaître, en riant, la connerie, c'est lever l'oppression du commentaire. Le rire éclate, il fend : il fend la voix du commentateur.

Si donc l'unité de la voix et du sens dans le commentaire *off* définit un régime de maîtrise, d'oppression, c'est peut-être à partir de sa scission qu'une autre politique (ou érotique) de la voix *off* pourrait commencer à se définir. C'est quelque chose de cet ordre qu'avait calculé Bunuel dans *Las Hurdes :* le commentaire y est froid, mais l'image hurle. Sur l'image, ça crève, ça pourrit, ça grimace atrocement, et à force, la retenue, la réserve du commentaire devient étrange, l'atonie de la voix inquiétante, comme si l'abîme entre le discours muet de l'image et celui de la voix *off* était imperceptiblement traversé d'un rire silencieux qui démentait le dit de cette voix. Cette voix, on finit par *l'entendre.* A partir du moment où on l'entend, son discours — qui n'est jamais que celui de la maîtrise — se trouve menacé, la fonction du commentaire est en défaut, celle du documentaire est mise en cause. Ce qui est calculé dans *Las Hurdes,* dans cette *parodie de documentaire* qu'est *Las Hurdes,* c'est une mise à l'épreuve radicale de la maîtrise du commentaire, de l'impérialisme et du colonialisme essentiels du documentaire.

Tout le cinéma moderne, depuis Godard d'un côté, Bresson de l'autre, s'inaugure d'une remise en cause, en même temps que du statut classique de l'image filmique comme image « pleine », centrée, en profondeur, de l'usage de la voix comme homogène, harmonique à l'image. Ce que met en jeu la modernité cinématogra-

phique, quels que soient les titres sous lesquels elle s'avance, c'est, on l'a souvent dit, les effets de rupture, les chevauchements, les « bruits » de la chaîne filmique ; s'y opère une déchirure de l'effet de réel de l'image filmique, de l'effet de maîtrise de la voix. Le rapport de la voix, du son et du silence s'y transforme, se musicalise. Cela donne lieu à des expériences radicales, du type de celle, en marge du cinéma militant, du « groupe Dziga-Vertov » (dont nous avons parlé, mais sur lequel il faudrait revenir) ; ou de Straub, ou de Duras. Straub est certainement le cinéaste qui a joué le plus richement, le plus musicalement, le plus radicalement, de la voix dans l'espace filmique : ça ne se sait toujours pas beaucoup, mais ça finira par s'entendre. Duras, c'est, entre autres, une expérience du silence, de la subversion du silence : par une (entre autres) lacune impardonnable, nous n'avons pas parlé ici de l'admirable *Nathalie Granger ; Nathalie Granger* que le silence habite — « silence aux après-midi de musique » — non pour renforcer, d'un effet de réserve, le pouvoir de la parole *qui est aux hommes,* mais pour paralyser, envoûter celui-ci et rendre la voix au lapsus, au trouble, à la liberté de l'inconscient — *rendre la voix aux femmes...*

Mais ça, ce sont des expériences limites, des expériences closes. Il faudrait parler du cinéma militant, où la voix se trouve investie d'une fonction précise, d'ailleurs variable. Dans *Oser lutter,* par exemple, il y a ce mélange confus de voix sur des plans noirs, d'où émerge par bribes la « vérité » de la lutte : « ... et surtout, pas de négociation... » ; c'est à ce mélange, à cette confusion brûlante sur la bande sonore, que s'opposent, comme la clarté du savoir révolutionnaire, les cartons où ce savoir s'inscrit en toutes lettres, blanc sur noir. Ou bien dans *Shanghaï au jour le jour,* ce sont deux voix de femmes qui dialoguent *off,* mais elles ne commentent pas directement le réel que reflètent les images du film (comme le fait par exemple Antonioni, *cf. supra*), elles commentent la bande-image : sensiblement, ce sont deux femmes qui parlent *dans une salle de montage ;* quelque chose ici se trouve mis en échec de l'indétermination terroriste de la voix *off,* de sa maîtrise.

Multiplier la voix, la diviser, la faire jouer à distance de l'image, en décalage, en coin... Quel est l'enjeu ? Peut-être rien d'autre que ceci : « rendre la voix aux femmes » et l'espace filmique à la liberté du jeu. Les trébuchements de la voix, la sourde turbulence de l'espace *off,* lacunes qui ne sont plus à verser au compte de la réserve d'un savoir despotique, mais deviennent les marques d'un jeu, les croix du hasard. Le hasard, c'est la promesse du nouveau.

D'ici que le cinéma militant aime le hasard...

Pascal BONITZER.

Notes

1. Le commentaire, on l'aura compris, n'est pas le point de vue. *Comment taire* ce point de vue, c'est précisément sa fonction. Non qu'il existe *avant* un point de vue organisé, qui se pourrait dire tout. Mais le commentaire n'est pas pour le dire : son rôle, c'est de légiférer sur des images du réel, d'y injecter du savoir.

La question du point de vue a plutôt à faire avec la vérité, c'est la façon dont un sujet s'implique dans un processus, et ce qui en émerge. Quant au commentaire, j'ai parlé du signifiant de la voix. J'aurais pu envisager ce qu'il en est de l'écrit, de ce que dans un film on appelle les « cartons ». Le parlant en a singulièrement raréfié le procédé, qu'on ne trouve guère aujourd'hui que dans le cinéma de Godard et, depuis Mai 68, dans une partie un peu sophistiquée du cinéma militant : *Le peuple et ses fusils* (diffusé commercialement), *Oser lutter...* On voit tout de suite la différence entre le commentaire parlé *off* et le commentaire sur cartons : outre le caractère nécessairement fragmentaire, discontinu, ramassé du discours des « cartons », le savoir s'y désigne comme tel, c'est-à-dire comme didactisme. A l'intériorité de la voix

off s'oppose l'extériorité du texte donné à lire, qui sollicite l'œil, en appelle à la « conscience » (au sens politique du mot) des spectateurs. Les cartons impliquent, par rapport à la voix *off*, une sorte d'effet de distanciation ou — comme Philippe Ivernel propose de traduire le *Verfremdungseffekt* brechtien — de « désaliénation ». C'est pourquoi c'est essentiellement dans le cinéma militant que les cartons sont utilisés.

Il faut ajouter qu'ils font rarement plaisir. Ils provoqueraient plutôt de l'agacement, voire de la haine. Les spectateurs se disent choqués que l'on mette ainsi pour eux, entre les images, les points sur les i. Ils préféreraient que ces images, on les *laisse parler d'elles-mêmes :* sous les images, le réel.

Les mots, les cartons, en effet, ça s'interpose entre les spectateurs et ce qui filtre du réel dans l'image. C'est du semblant. Le semblant ne gêne pas, quand on vous l'injecte par-derrière, avec la voix *off*. Quand il fait écran, en revanche, il frustre l'œil et on lui en veut (ou plutôt, on en veut aux auteurs du film).

2. Dans le cinéma « classique », mais plus spécialement dans le documentaire, l'espace filmique est polarisé par deux forces concurrentes, deux ordres, le regard et la voix. Le regard et la voix, ce n'est pas l'image et le son. Ce sont les deux ordres complémentaires et concurrents auxquels se trouve soumis le travail de la bande-image et de la bande-son (tournage, montage, mixage, étalonnage et tous travaux de laboratoire). Cette prévalence du regard et de la voix est à rapporter à l'éclipse ou l'ellipse du sujet qui règle la chaîne filmique et que supporte le spectateur (*cf.* Jean-Pierre Oudart. *La Suture, Cahiers* n°ˢ 210 et 212). Elle implique la division, l'aliénation du spectateur dans la chaîne filmique. La question que l'on a souvent posée est de savoir si cette division, cette aliénation, est irréductible, ou s'il est possible de la lever, par exemple en marquant la place du spectateur réel ou des moyens de production du film, ou bien en opacifiant l'écran, en multipliant les traces iconiques et sonores jusqu'à l'indifférenciation et l'illisibilité, la pure jouissance des libres flux.


Les Hurdes.





LE CINÉMA ET LA PALESTINE

A propos du cinéma palestinien

par

Serge Le Péron

Le cinéma palestinien existe. Cela ne surprend qu'à moitié aujourd'hui, puisqu'on commence bien à admettre qu'il existe un peuple palestinien. Encore quelques problèmes de régularisation bien sûr, mais un jour, certainement, il sera légalement, mondialement reconnu à part entière.

En attendant il s'impose de fait, on peut voir ses films, et on peut commencer à en dire quelques mots [1] ; ils sont partie constituante de la Mémoire Palestinienne. Une Mémoire éclatée dans le temps et l'espace ; en petits morceaux ; bouts de films, d'images, de sons ; dans des boîtes peu repérables, étiquetées par d'autres ; dans le monde entier : lambeaux de récit tombés quelque part en pellicules qu'il faut rassembler-regrouper-recouper, *archiver.* Problème vital. Preuve de l'existence passée, marque de l'identité. Histoire.

Mémoire présente aussi : images de l'existence d'aujourd'hui ; images-garantie de celle de demain. Et la manière ; la manière dont on existe désormais ; la manière forte. La lutte sous toutes ses formes, pourvu qu'elles garantissent l'authenticité de cette assertion authentique : « Nous existons », et souvent, il est vrai, simple négation de la négation : « Ils n'ont jamais existé » (Golda Meir) : au minimum !

C'est peu de dire que le cinéma palestinien est un cinéma de lutte ; comme le peuple palestinien lui-même, c'est son attitude de lutte qui lui donne vie. Les cinéastes palestiniens sont simplement confrontés à cette tâche : (re)constituer une mémoire de vie et de lutte qui soit mobilisatrice, c'est-à-dire motrice pour l'avenir ; un avenir présent au plus profond de chaque Palestinien, réfugié de l'extérieur ou de l'intérieur, *revenir ;* détruire l'espace colonial fabriqué sur la terre de Palestine pour y construire un espace ouvert à tous ses habitants, sans discrimination. Programme de décolonisation, de libération nationale ; ainsi pour les cinéastes palestiniens : relire et relier les images passées et présentes *vers* cet objectif.

D'où un certain nombre de conséquences qu'on peut noter. Nous parlerons de deux d'entre elles, importantes pour ce qu'elles impliquent (aussi) ici, pour nous et qui ont trait aux destinées du document cinématographique historique dans l'optique du cinéma palestinien et aux termes de l'inscription du devenir palestinien : quelles sont les marques du présent dans la mémoire palestinienne en formation.

1. *Les destinées du document*

Il n'existe pas actuellement dans le cinéma palestinien d'exemples d'utilisation de documents cinématographiques historiques anciens, les cinéastes palestiniens se sont limités pour l'instant à archiver ce qui passait à leur portée et une solidarité internationale est d'ailleurs nécessaire pour leur permettre de mener cette tâche à bien.

1. Le corpus sur lequel on réfléchit est constitué par une quinzaine de films produits par les différentes organisations palestiniennes et l'Institut du Cinéma Palestinien (branche cinéma de l'Information Unifiée de l'O.L.P. »).

Disons tout de suite une chose à ce propos. Dans la totalité des cas, c'est le colonisateur qui est maître de la caméra, comme il est maître du vocabulaire (tant il est vrai, comme dit Jean Genet, que la « définition des mots appartient au vainqueur ») ; le colonialisme n'est pas seulement une situation historique (provisoire), militaire, économique, etc., elle est aussi une situation mentale qui se reflète dans l'œil de la caméra avant d'impressionner la pellicule (contrairement à ce qu'on croit, et à de rares exceptions près, c'est la situation mentale de l'opérateur ou, si l'on veut, son idéologie qui impressionne *d'abord* la pellicule). Sur les documents (coloniaux) de type classique le colonisé est élément du décor, figure anonyme, silhouette ; même en gros plan il ne dépasse pas le stade de la carte postale. Très souvent, pour le peuple arabe de Palestine, cette situation va même au-delà : en particulier dans toute une série de documents sionistes, ils sont tout bonnement absents. Et même Sadoul (même Sadoul !) n'a pas vu d'Arabes sur les films israéliens et il n'a d'ailleurs pas remarqué leur absence : signe des temps. C'est donc à cette situation (même pas de « type colonialiste classique »), que les Palestiniens auront à faire face quand ils entreprendront des films de montage de documents historiques. Le court métrage *Scène d'occupation à Gaza*, réalisé par eux en 1973, permet de saisir déjà quelques lignes de force de leur approche du document. Comme pour la plupart des documents du passé, ce sont des images tournées par d'autres qu'eux, des Occidentaux, en l'occurrence une télé européenne auprès de laquelle ils ont pu obtenir ces « scènes d'occupation », l'opérateur accompagnant diverses patrouilles israéliennes opérant elles aussi dans le secteur de Gaza : interpellations, fouilles, perquisitions, explosion des maisons des suspects ; réactions spontanées des Arabes : visages impassibles et visages de femmes déchirées, en pleurs, etc. Images d'un « bon reportage télé » (« bon », car les images, comme on dit, sont « fortes » !), qu'on regarde avec intérêt, *de l'extérieur*, « nous qui sommes extérieurs au conflit ». Le montage réalisé sous la direction de Mustapha Abou Ali (le responsable de l'Institut du Cinéma Palestinien) nous fait pénétrer *à l'intérieur* de ces images et nous oblige à sortir de « notre extériorité », à choisir notre camp : sur ces images légales intervient une bande-son clandestine qui divise l'image, et le personnage narrateur (l'initiateur et l'agent de liaison de ces « scènes ») n'est plus le soldat israélien (ou, à la rigueur, le regard objectif et même critique ! du journaliste qui l'accompagne), mais la résistance omniprésente. La bande-son *sait*, le soldat israélien et le journaliste ne savent rien ou presque. A la rigueur, ils supposent (*suspectent*) — et les images qu'ils enregistrent permettent seulement de faire de même — ce qu'il y a dans les poches d'un tel, dans le taxi de tel autre, dans la maison d'un troisième, dans le regard d'un quatrième ; ce sont les pièces vides d'un dossier cinématographique sur la question. La bande-son *donne vie* à ces documents, en révélant la mécanique qui les produit (qui produit ces scènes) : la résistance-l'occupation-la résistance. Car enfin, ces soldats et cette caméra qui fouillent, perquisitionnent, surprennent, ils cherchent quelque chose ! Quelque chose qu'ils voudraient bien trouver ; le soldat pour avoir de l'avancement ou des félicitations ou être débarrassés, le journaliste, car la scène vaudrait la chandelle ; quelque chose qu'ils ne trouvent pas puisqu'il se trouve ailleurs : sur la bande-son ; ce quelque chose d'insaisissable : les activités de la Résistance ! Car enfin, ces armes qui permettent les attentats, elles passent bien par quelque part ; ces bombes qui explosent, où sont-elles fabriquées et entreposées ? Et les cadres de la résistance sont bien planqués quelque part ? Ce quelque part, on apprend qu'*il existe* (et aussi que le soldat ne le découvrira *jamais*). Dans ce regard, peut-être, que dirige vers le militaire cet homme qu'on fouille, mais le militaire *ne peut pas le savoir :* la voix *off* peut l'affirmer, car elle connaît ce regard, elle connaît ces visages, anonymes pour le soldat et le journaliste, ils sont à elle, ils sont la face visible de cette voix enregistrée à Beyrouth et qui vient *de l'intérieur* de ces images ; de la partie cachée de ces images. Elle nous suggère ; ça suffit *pour comprendre.* Du même coup, elle décolonise ces images, ces visages, ces gestes, ces cris, ces regards. Ce regard, il ne peut plus jamais être le fameux « air fourbe de l'Arabe » cher à l'imagerie coloniale, par exemple ; il

parle le même langage que nous, enfin que ceux qui pensent certaines choses d'un flic qui les fouille, dans un commissariat ou ailleurs (en bref : « pauvre con ! »). Et du coup ces scènes d'occupation permettent d'imaginer ces scènes de résistance, ces scènes de joie populaire quand un bâtiment de l'occupant explose, quand un soldat est tué, etc. Finalement ces scènes d'occupation permettent de dérouler le récit parallèle des scènes de résistance, où les ellipses de temps disparaissent : la résistance est ininterrompue. On est très loin des impressions sporadiques provoquées par les scènes événementielles d'un « bon reportage télé » ; on a affaire à un récit sans failles, écrit avec le langage — la lutte armée — de ceux-là mêmes qu'on filme, mis en situation *par d'autres,* le soldat et le journaliste, mis en « scènes d'occupation », dans le rôle d'occupés ; rétablis par l'inscription sur la bande magnétique de leur clandestinité dans leur réalité de résistants. Ce n'est pas une alternative neutre ; c'est un choix qui s'impose *réellement,* dans la confrontation du document et du référent, quand on prétend rendre compte d'un référent avec un document s'y rapportant : qui fait l'histoire (qui est la matière vivante de l'histoire) et qui la raconte. Choisir le camp de sa narration.

Beaucoup d'affirmations ; la réalisation du film propose un certain nombre d'hypothèses, reprises et vérifiées par cette réalité vivante qu'est la révolution palestinienne elle-même (en général, pourrait-on dire, son langage). Dans son optique le document est, d'abord, une pièce morte (qui s'anime le temps de son défilement, de son passage, comme un gros titre de *France-Soir* ou les nouvelles du journal lumineux), tourné généralement par le colonialiste, donc tourné vers le passé ; dans lequel le colonisé a statut de figurant — et il s'agit toujours ici de documents télé récents !... Le problème ? *Le « réaliser »* vers l'avenir ; lui redonner vie en le décolonisant. Ne pas oublier que le document est du domaine du visible, du légal ; la partie visible de l'iceberg ; à partir de ça, il y a au moins quatre cinquièmes à découvrir, *pour avancer,* pour entrer en résonance avec son histoire, avec celle des autres peuples aussi, aller à sa rencontre, les termes de l'échange — l'échange en termes de lutte — se trouvent là. Un jour, après la libération, dans une fiction peut-être, les termes de la résistance seront-ils développés. Pour l'instant, en synchrone on est silencieux, ou bien on profite d'une situation extrême, un acte de répression particulièrement odieux, qui permet, même dans le langage de l'ennemi, l'expression des larmes, avec en plus la présence d'une « caméra étrangère » qui dissuade l'ennemi de faire certaines choses : par exemple, dans le film, cette femme qui hurle, devant sa maison détruite, sa douleur et sa haine, *jusqu'à la limite du possible ;* inscrire sa souffrance pour témoigner de son existence irrémédiable, donc d'une autre manière, de sa résistance à l'oppression, rendue ainsi, presque, visible. Mais l'essentiel, seule la voix *off,* invisible, quelque part en liberté, peut le dire ; le document par lui-même parle très peu, et souvent, seul, il ment.

2. *Les marques du présent*

Quels signes sont laissés, quelles lignes sont écrites en 1974 ? Cette conscience du parcours historique, que possède un peuple qui a entamé un processus de libération, comment s'inscrit-elle, au présent, dans le cinéma palestinien ?

Questions dans le désordre. Enjeu actuel. De même les réponses. La mort : présente sous toutes ses formes dans tous les documents ou films palestiniens. Mort physique, mort culturelle, mort psychologique ; assassinat de la vérité, assassinat de l'histoire. Trait de plume. Assassinat d'un peuple. Depuis leur acte solennel de décès, prononcé par l'O.N.U. en 1948, les Palestiniens vivaient avec leur mort, et quand ils mangeaient, c'était avec leur mort ; et quand ils dormaient, c'était avec leur mort. Ce document, ils ont voulu le raturer, l'amender, et un jour ils ont décidé de l'avaler ; comme certains avalent leur bulletin de naissance, pour changer de vie, eux ont décidé de changer de mort. Pour revivre. Transformation

profonde de leur approche de la mort. A la mort-menace décidée par l'autre, guet-apens, complot, ils ont opposé mort-résurrection, germe de la vie, exclamation de l'existence. Et c'est la même conception de la mort que celle que relevait Bonitzer dans *La Terre promise* ou qu'on peut voir à l'œuvre dans *Le Courage du peuple*. Cette conception révolutionnaire de la mort est contenue tout entière dans le cinéma palestinien, dans une figure qu'on appellera, d'« implication » (pour la distinguer des figures « explicites » dont on parlera), la *figure de la Mère du martyr*, omniprésente sur tant de documents palestiniens. Figure transversale, implicite, égrenant de l'un à l'autre de ses deux termes, les termes de la (lutte de) libération : le passé (la « garantie d'origine ») et l'avenir (le retour par la lutte) ; métaphore de la maison de l'être (la chaleur tiède du foyer) et du chemin du retour (chemin d'aventure, parsemé d'embûches). Mais surtout, contenant en elle l'élément indispensable de l'inscription du devenir, le point de fusion mort-vie. Plus précisément. La Mère, référence positive du passé, lieu de l'identité ; celle qui donne la vie et survit à la mort passagère : *permanence*, terre. Le martyr, qui marque *ponctuellement* le contentieux historique, le rappelle ; signe de lutte (et non suicide !), donc garantie et condition du retour ; instant solennel du langage de la guerre populaire de longue durée ; symboliquement, comme dit un poème palestinien : « mort pour ressusciter, herbe sur sa terre, ressusciter, fleur que cueillera un enfant grandi dans son pays »...

Expression concentrée, figure essentielle de la mémoire palestinienne au stade historique où en est arrivé ce peuple : *objectif le retour* (instant de la libération nationale) *sur sa terre, par la guerre populaire prolongée* (de longue durée).

La figure de la Mère du martyr *détient* tous les éléments de ce programme qui s'exprime à travers d'autres figures (transitives, explicites cette fois) et qu'on peut aisément signaler et analyser : le fiddaï, le poète combattant, la femme arabe révolutionnaire, le martyr, etc. C'est l'articulation de ces différentes figures qui permet aux cinéastes palestiniens de rendre compte du programme historique de la révolution palestinienne dans le moment présent.

Un mot sur le « poète combattant » — puisque cette figure est du domaine secondairement principal (ou réciproquement) qui nous occupe — pour en souligner l'importance dans la mémoire en formation du peuple palestinien, reflet de son importance réelle, de l'importance fondamentale du front culturel dans la lutte pour la vie du peuple palestinien. En Palestine occupée en particulier, après 1948, quand le désarroi politique était à son comble c'est « en scandant des poèmes que les manifestants prirent l'habitude de défier les forces de dépression [2] », et le poète palestinien (plus généralement l'artiste, le romancier, etc.) a été un pilier essentiel de la renaissance de son peuple ; la société arabe palestinienne fut entièrement bouleversée au lendemain de la victoire israélienne et les villes, vidées de leur population arabe, exerçaient, par leur rôle traditionnel de direction politique, culturelle et idéologique, sur les masses arabes de Palestine désormais essentiellement rurales, un véritable « blocus culturel », les coupant de la culture arabe contemporaine ; pour ces Palestiniens-là et pour les autres (ceux réfugiés dans les pays arabes et ailleurs), l'intervention des artistes palestiniens permit cet acte de reconnaissance minimale, cette perpétuation des restes de l'identité bafouée, et le moment venu, fut un excellent pôle de regroupement.

Et l'ennemi sioniste ne s'y trompe pas, qui fait de ces rassembleurs de la mémoire du peuple la cible privilégiée de ses fameux « audacieux » coups meurtriers, « contre les terroristes ». De l'assassinat du grand poète populaire Hummayd en Galilée dans les années 50, à ceux, récemment, de romanciers comme Kamal Nasser, Ghassan Kanafani, la liste est suffisamment longue pour y voir les signes, là aussi, d'une attitude bien définie. Ça relève d'une analyse générale de l'attitude des « vainqueurs » vis-à-vis de la culture de *leurs* opprimés. Il faudra bien y revenir. Et nous y reviendrons.

Serge LE PERON.

2. La poésie palestinienne de combat par Abdellatif Laâbi. PJO éditeur.

N.B. — Voir page 65 une liste (non exhaustive) des films consacrés à la Palestine pouvant donner lieu à des diffusions et à des débats.

Le sang changé en signe

(Kafr Kassem)

par

Jean Narboni

A quoi sert un massacre ? Comment le rendre *utile* à ceux qui l'ont éprouvé, ou leurs proches, à ceux qui prennent la relève ? Questions dont *Kafr Kassem* n'élude pas la violence impie. La pensée militante commune, archiviste, nécrophile ou censurante, en général se dérobe devant elles. Il ne faut surtout pas, clament les uns, rappeler les revers des peuples, les échecs, les défaites ouvrières, cela décourage, abat, n'ouvre pas de « perspectives », sauf à énoncer, installé chaudement au lieu aveuglé de la science, la recette absolue pour éviter qu'il ne s'en perpètre d'autres. Tel film, *Le Courage du peuple* par exemple, serait dangereux, nocif, parce qu'il ne fournit aucune « arme » contre le retour possible de ce qui eut lieu autrefois : divines facilités de l'avant-gardisme politique parisien. Inversement, et ailleurs, on se suffit de la répétition simple, de l'entretien pieux des souvenirs, du rappel des martyrs : il suffirait de reproduire, de ressasser et de rallumer périodiquement dans les mémoires les lueurs violentes de catastrophe, pour que la colère explose et renaisse le désir de lutte qui se transforme en force. Mais il est des commémorations et des chants funèbres qui tuent aussi sûrement qu'un massacre réel, qui tuent pour la deuxième fois, parachèvent le travail commencé. Diplomatie de la canonisation, et l'on n'y échappe pas en rajoutant les formules magiques de rigueur, en tablant sur l'« inévitable » transformation des « défaites militaires en victoires politiques), ni par les pratiques de conjuration rituelles ou les dogmes apologétiques : « une bataille n'est pas la guerre », « la classe ouvrière finira bien, malgré tous les obstacles... », « le peuple ne manquera pas, en dépit de toutes les difficultés, de l'emporter un jour... »

Dénégations et censures terrifiées d'un côté, donc ; croyance, de l'autre, dans le renversement inéluctable d'une chose en son contraire, d'une mauvaise en une bonne... un jour. Opposition complice d'un discours du silence et d'une apologie de la révélation : ici, il ne faut rien rappeler, il faut taire ces choses-là ; de l'autre côté, il suffit de redire. Or la difficulté commence au moment où l'on prend conscience que les puissances d'oppression — si elles dissimulent le plus souvent leurs exactions — ne les dissimulent pas toujours. Il arrive même qu'elles s'en vantent, les révèlent et les redoublent d'une représentation, qu'elles se demandent elles aussi comment les faire servir au maintien de leur domination. Exécutions publiques, exposition des corps suppliciés sur les places, défilés de villageois organisés devant les cadavres de « terroristes » abattus, pour mieux terrifier, pour terrifier par le récit ou le spectacle qu'on donne d'un massacre mieux encore que par le massacre réel. Après la tuerie de Deir Yassine en avril 1948, on prend des photos des Arabes abattus, on les exhibe, on lance des tracts sur les villages : « Si vous ne partez pas, voilà ce qui vous arrivera à vous aussi... » On promène les rescapés, les blessés, dans les autres villages, pour intimider, et pour, d'une certaine manière, là aussi entretenir le souvenir, raviver les mémoires.

La question alors se déplace : le problème n'est pas de répéter en se fiant au pouvoir intrinsèque de la répétition, il n'est pas seulement — même s'il l'est aussi, bien sûr — celui de l'importance de faire connaître à ceux qui ne savent pas, mais bien de savoir en quoi une répétition se convertit en force, de savoir qu'une répétition n'a de capacité de se transformer en force *qu'à produire du nouveau*, non à ressasser le même. La scène d'un meurtre indéfiniment rejouée ne produit un appel de lutte, une colère positive et active, qu'à poser la question, à chaque moment, du *moment* où elle-même s'inscrit, des rapports de force existants, qu'à réinventer l'événement au fur et à mesure qu'elle le reproduit. Pour le rendre inappropriable par le camp d'en face. Sinon, toutes les mauvaises surprises sont possibles : en 1940, les nazis filment le ghetto de Varsovie pour rendre aveuglante la sous-humanité des Juifs ; quelques années plus tard, ces mêmes films servent de documents accablants contre les tortionnaires... Nico Naldini, avec *Fascista*, restitue tels quels des documents de propagande mussoliniens, et il s'imagine, irresponsable, que les masses envoûtées de naguère ne seraient plus possibles aujourd'hui, simplement parce qu'il tend un miroir.

Fidélité du nouveau donc, et trahison par la répétition simple du même : tel serait le paradoxe. Quels éléments interviennent, dans la transformation de la terreur devant le spectacle de la mort en violence révolutionnaire ? A quel moment et pourquoi ce qui fut perpétré pour intimider, dissuader, change de signe et incite à la lutte [1] ? Problème qui n'est pas simplement celui d'un plus de savoir, mais d'une transformation du savoir en pratique, de la connaissance en force. « Ce n'est pas ce dont quelqu'un est convaincu qui est important. L'important, c'est ce que ses convictions font de lui. » (Lichtenberg.)

1. Question dont l'expérience de la Commune de Paris constitue dans l'histoire des peuples, la référence lumineuse. Marx et Lénine l'ont abordée : *à un certain moment*, il vaut mieux, *pour l'exemple*, être écrasé dans la lutte que de céder sans combattre. A *un certain* moment : tout est là... Il n'est pas étonnant que sur ce point aussi se retrouvent complices les donneurs de leçons (« Ah ! s'ils avaient compris qu'il fallait construire le Parti du prolétariat, etc. ») et les amateurs macabres de révolutions écrasées (« Leur valeur d'exemple, c'est d'avoir *refusé de prendre le pouvoir*, d'avoir préféré la fête à la violence offensive... »).

Depuis 1956 jusqu'à 1973, moment où Borhan Alaouié et son équipe tournent le film *Kafr Kassem*, que reste-t-il du massacre du même nom ? Comment en rendre compte et le faire servir à la lutte des peuples arabes contre leurs oppresseurs, à la lutte du peuple palestinien en premier lieu ? Qu'en est-il d'un événement défini comme massacre, enregistré comme traumatisme dans la mémoire populaire collective arabe, condensé dans la double explosion sourde d'un nom — Kafr Kassem, — nom devenu légende, poème ou mythe ? Comment les couches de récits accumulées sur ce massacre au cours des années, les traces de mémoires, les innombrables relations qu'on en a faites, ont-elles fini par en faire partie, à force de le décrire, de le déployer, de le décliner ? Stratifications, enchevêtrements de mots et de faits, dont résiste cependant le niveau premier, fondateur.

Kafr Kassem.

Le 29 octobre 1956, à la veille de l'agression israélo-franco-britannique contre l'Egypte, les autorités israéliennes, soucieuses de maintenir un calme absolu à la frontière jordanienne, décident d'instaurer le couvre-feu dans certains villages arabes de la région. Ordre est donné aux gardes-frontière de le faire respecter avec la plus grande rigueur, de n'y tolérer, quels que soient les moyens à employer, aucun manquement. A 16 h. 30, soit une demi-heure avant l'établissement du couvre-feu, un garde-frontière informe de cette décision le maire du village Kafr Kassem. Celui-ci fait observer que de nombreux villageois, travaillant parfois fort loin du village, ne pourront pas être avertis. Il lui est répondu qu'on les laissera regagner leurs habitations. A partir de 17 heures, en l'espace de quelques heures, quarante-neuf femmes, hommes et enfants du village sont abattus, froidement, méthodiquement.

Borhan Alaouié et son équipe se sont fondés, pour l'exactitude de la relation qu'ils font de la tuerie, sur les articles publiés dans la presse israélienne, et surtout sur les minutes du procès qu'il ne fut pas possible au Gouvernement d'éviter — malgré toutes les tentatives d'étouffement ou de minimisation — contre les responsables. Les peines prononcées furent légères, au regard même de la législation israélienne, et d'ailleurs plusieurs fois réduites. Le plus haut responsable de l'opération, jugé à part, fut reconnu coupable d'une simple « faute technique ». Il reçut un blâme et fut condamné à la peine symbolique d'avoir à acquitter la somme d'une piastre israélienne.

La place qu'occupe l'événement dans la mémoire populaire arabe est immense. Depuis 1956, la commémoration de la tuerie de Kafr Kassem chaque année fait l'objet de réunions, de rassemblements, de manifestations le plus souvent réprimées par les autorités. C'est là, à ce niveau de la répétition du traumatisme, à celui de sa *réactivation* (le rendre, de nouveau, actif), que la légende ne se contente pas de chanter l'événement, mais s'y ajoute, et, le transformant, s'intègre à lui. Comment, dès lors, faire la part de ce qui chaque fois a réellement eu lieu, et de ce qui se colporte de bouche à oreille ? En tout cas, tout le monde en Galilée et dans la zone dite du Triangle *se souvient* du neuvième anniversaire de Kafr Kassem en 1965, quand la police s'opposa à l'arrivée des manifestants et que le poète palestinien Samih Al Qassim chanta son poème, dès lors repris, scandé, lui-même répété, par la foule des villageois bloqués derrière une ligne de barbelés... Dans la poésie palestinienne de combat, Kafr Kassem est maintenu et transformé dans les récits qui l'explosent, l'inversent et le défigurent : ici, il devient un bras qui s'étire et produit la lumière, ailleurs, il prend la forme de cinquante moignons sanglants. Mahmud Darwich, autre poète palestinien, écrit : « Apprenez notre sombre histoire/ A vos enfants/ Afin que notre sang/ Reste sur le drapeau des criminels/ Comme le signe de la catastrophe. »

« Nous n'avons pas voulu faire un spectacle sanglant, comme les affectionnent les artistes bourgeois, nous avons voulu rendre ce massacre significatif », déclarait Borhan Alaouié dans le précédent numéro. Dès lors, le problème qui se posait à lui était le suivant : *comment transformer le sang en signe, afin qu'il devienne force ?* Mais d'abord signe de quoi ? Et, pour les autres, pour l'ennemi, avant de devenir sang, de quoi Kafr Kassem était-il le signe ?

Pour répondre à cela, il fallait rendre et le village et le massacre à leur fonction cruciale, à leur position de carrefour, de nœud. Briser certaines chronologies et distribuer d'autres séries temporelles ; disposer les faits et les lieux selon d'autres topologies. Le temps d'abord : le film s'ouvre le 23 juillet 1956, date de la proclamation par Nasser de la décision de nationaliser le canal de Suez, décision qui conduit en droite ligne à l'intervention armée tripartite contre l'Egypte, au lendemain même du massacre. L'espace ensuite : rendre le village de Kafr Kassem, officiellement inclus dans les frontières de l'entité sioniste, et ses habitants arabes, « citoyens israéliens », à leur identité de village et de peuple palestinien et, plus largement, de composante spécifique du monde arabe. Il fallait aussi inscrire la tue-

rie comme moment logique, éclatant certes, mais nécessaire, non aberrant, d'une mort vécue, donnée, pratiquée sous d'autres formes, et quotidiennement, par un régime d'oppression. Le massacre ne devait pas être perçu, comme on tenta de le faire dans le réel, comme « bévue regrettable », « fâcheux accident de parcours », ou « erreur technique », il fallait qu'il *sorte de l'ordinaire*, au double sens *d'en émaner et de l'excéder*. Double problème, difficulté pour le cinéaste d'inscrire à la fois la nécessité et la rupture logiques, la règle et l'abus, l'exception à la règle comme partie intégrante de cette règle.

C'est en travaillant au plus près la dialectique du particulier et du général, en singularisant au maximum — dans leur caractère à la fois unique, irremplaçable, *et* exemplaire — la vie du village Kafr Kassem, et l'existence quotidienne de ses habitants, que le cinéaste pouvait éviter le double piège de la marginalité sans valeur d'exemple, et du desséchant modèle réduit. C'est en recentrant au plus près le récit sur les gens du village, en creusant tous les éléments de singularité, qu'il lui était possible seulement — absolu inscrit dans le relatif analysé à l'extrême — de rendre compte de l'expérience d'un seul et même peuple dispersé. C'est en enfermant tenacement la caméra dans le village qu'il pouvait en marquer l'ouverture infinie, les brèches, les mille lignes de fuites et connexions l'unissant au reste de la nation arabe. Et, par rapport aux composantes du peuple palestinien vivant hors de Palestine, le problème était ici redoublé, porté au carré, s'agissant de ceux qui, à l'intérieur de l'entité sioniste, se savent, comme l'a déclaré Mahmud Darwich, « réfugiés palestiniens en Palestine ». Exil sur place. C'est une question décisive, urgente, qu'affronte *Kafr Kassem*, longtemps inquiétante : celle de l'identité nationale de ceux que la propagande sioniste présente comme des citoyens israéliens comme les autres, à peine séparés d'eux par des « inégalités culturelles » ou de pénibles mesures de sécurité. Trouble qui a longtemps agité et ces « citoyens » et les Palestiniens vivant leur expérience « au dehors ». Et si vraiment ils étaient assimilés, intégrés, désarabisés ? Inquiétude dont, du dedans, témoigne le poète Emile Habibi : « J'avais idée naguère... qu'ils nous avaient coupés de leur arbre de vie... » Jusqu'à ce que la poésie palestinienne de combat, rempart contre la perte de soi et l'amnésie culturelle, issue de ce dedans même, réprimée par les autorités israéliennes, ignorée, puis censurée par les régimes arabes, pénètre par effraction et en contrebande dans toute la région après la guerre de juin 1967, gagne et enthousiasme les larges masses travailleuses palestiniennes et arabes, soit *reconnue* et consacrée par elles comme arme et emblème, occupe enfin sa place exacte dans les textes de la résistance. « J'avais idée naguère... qu'ils nous avaient coupés de leur arbre de vie... » Mais, ajoute Emile Habibi : « Voici que nous sommes une branche que la vie a fait fleurir. »

Matérialisation filmique de cette appartenance au même « arbre de vie ». Vie politique d'abord : au moment de l'agression répondant à la mesure anti-impérialiste de nationalisation du canal, le massacre — saut qualitatif dans la mort vécue quotidiennement — rend les « citoyens israéliens comme les autres » à leur identité d'Arabes, par le feu et le sang. Autre ligne de division, de rupture, autre brèche ouverte dans l'unité factice : celle qui fait apparaître un commencement de conscience critique de la stratégie des partis communistes au Proche-Orient. Rejet des illusions et préparation à la lutte de libération nationale : scène de la cellule communiste du village où s'exprime le scepticisme quant à la lutte coude à coude — toutes différences niées — entre les travailleurs arabes et israéliens contre leurs oppresseurs, où prend forme la conscience qu'un peuple opprimé *n'a pas à attendre* l'unité avec le prolétariat de la puissance coloniale pour engager la lutte, que l'oppression et l'exploitation qui frappent les deux ensembles de travailleurs sont qualitativement différentes, que la révolte du peuple dominé doit s'engager sur ses propres forces, sans tarder, et que c'est *par rapport à cette lutte* que les travailleurs juifs se détermineront. Stratégie conséquente de lutte de libération nationale, ou invocation démobilisatrice d'un Moyen-Orient socialiste, ici et maintenant, tout de suite et sans différenciation d'étapes [2].

2. L'histoire des trahisons et des capitulations qui se sont tramées au nom — Lénine à l'appui — de l'« internationalisme », reste à écrire. Guy Mollet ne justifiait-il pas par des arguments internationalistes « marxistes » l'engagement total de l'armée française dans la guerre d'Algérie, contre le nationalisme du F.L.N. ? Et puisque nous y sommes, n'est-ce pas en conjonction étroite avec sa collègue socialiste Golda Meir qu'il perpétra l'intervention de Suez, contre le « chauvinisme » nassérien ?

Débats, polémiques inscrits dans le film de façon vivante, concrète, non à partir de lignes politiques bien constituées, mais dans la réflexion des pratiques quotidiennes auxquelles les villageois sont confrontés.

Mais aussi, en profondeur, transversal à ce plan directement politique, tout le réseau de liens, d'échanges, d'affinités, où se trame, déchirant les ensembles territoriaux factices, les frontières artificielles, l'insertion du village dans le monde arabe : départs et retours quotidiens des travailleurs rythmant la narration, déplacement de marchandise humaine, qui redoublent, en quelque sorte sur place, et en réduction, l'errance et la dispersion vécues par tout un peuple au dehors, à une plus grande échelle. Frontières qu'il faut traverser *à l'intérieur* d'un pays, quadrillage (à tous les sens du terme), laissez-passer du dedans.

Et, plus sourdement encore, parallèles aux déplacements des consciences et des corps : la dispersion, l'éclatement, la migration des voix, venues de partout et essaimant partout. Radio arabe, voix venues de « là-bas », écoutée clandestinement, précieusement, annonçant que le canal est « à nous ». Poste de radio presque sacré réunissant autour de lui, dans la salle de café, tous les villageois. Voix par rapport à laquelle ils se détermineront : les nassériens enthousiastes (« Il va venir nous délivrer »), les communistes prudents, les « intermédiaires » inquiets (« cela ne nous apportera rien de bon... »). Voix d'abord entendue, puis littéralement filmée, *visible*, commandant la succession des plans, glissée dans les habitations en attente fiévreuse, résonnant sur la place désertée du village, enveloppant tout. Solidarité ressentie avec ceux de « là-bas » : « Quelle nuit ils doivent passer au Caire ! » Mais aussi voix du désespoir, déclenchées en tous sens : la radio israélienne qui passe au village, le micro devant lequel vont défiler, dérisoires, ceux qui s'adressent à leurs amis, leurs familles éclatées, voix ponctuées par le rituel et obligatoire « nous allons bien » : J'ai entendu à la radio/ Le message des exilés... aux exilés/ Ils ont tous dit : nous allons bien/ Personne n'est triste/ Comment se porte mon père. » (M. Darwich, *Lettre d'exil* [3]).

Un autre problème se posait au cinéaste : comment éviter que le massacre, su d'avance, ne surplombe, comme menace, le film tout entier, le faisant basculer dans une métaphysique de la mort à venir, de l'attente de la mort ? Comment éviter que la mort n'apparaisse comme puissance abstraite, transcendante ? On sait comment une certaine pensée idéaliste a vu dans le cinéma la réalisation privilégiée de ses fantasmes ; depuis Cocteau, pour qui le cinéma était le seul art capable de « représenter la mort au travail », jusqu'à Bergman ne filmant que des morts en sursis. Borhan Alaouié a très bien perçu le risque qu'il y avait à faire apparaître ses personnages comme êtres-voués-à-la-mort, comme êtres-pour-la-mort, il a compris que les procédés consistant à désamorcer le suspense n'étaient pas suffisants pour conjurer ce halo mortel. Nous retrouvons ici la question posée au début de l'article : puisque cela a eu lieu, et que ce film s'emploie à le redire, puisque cela s'est su, parlé, chanté et écrit, comment, dans et par la répétition, produire du nouveau, et de quel type ? Réponse avancée : « Justement parce qu'on sait qu'ils vont mourir, il fallait qu'on s'intéresse à leur vie. » Il y a là quelque chose qui touche au plus profond du rapport que le peuple palestinien entretient à la mort, thème constant, obsédant et si mal compris en Occident, si souvent caricaturé (des suicidés, des sacrifiés, des gens pour qui la mort ne compte pas). Mais si, précisément, elle compte, et beaucoup : dans une expérience de perte de soi à l'état pur, de dépossession non seulement des biens mais de soi-même, dans cette tentative quotidienne subie d'annulation d'une identité, c'est *la vie elle-même qui se compte en heures de mort* [4]. L'existence précaire, la vie dans l'instant, la mort permanente de chacun à soi-même, entraîne nécessairement cette existence de plain-pied avec elle, ce rapport constant, familier. Et de cette familiarité se construit et s'édifie la vie. On retrouve cette contradiction, cette dualité (proche en un sens — et toutes spécificités maintenues — de ce que Bonitzer décrivait récemment comme culture carnavalesque) dans toute la poésie

3. Contre les voix étranglées du peuple se dresse aussi la trame des *écrits* du pouvoir local et de l'impérialisme : le paysan pauvre Abou Moraï se voit interdire l'exploitation de son lopin de terre pour raisons de sécurité militaire, et, quelques mois plus tard, en est dépossédé « pour l'avoir laissé en jachère ». Ecrits du pouvoir qu'il faut faire traduire par l'écrivain public ou l'instituteur : « sous l'occupation ottomane, il fallait parler turc ; sous le mandat britannique, anglais ; maintenant il faut apprendre l'hébreu ». Plus tard, le cadavre de ce même Abou Moraï sera identifié au short qu'il s'est taillé dans un sac de marchandises marqué du signe des importations américaines...

4. Dans *Appel de la tombe*, poème consacré au « charnier de *Kafr Kassem* », Darwich écrit : « Notre âge se compte en années de mort. »

palestinienne. Dualité qui a peu à voir (sinon en certains moments d'altération) avec la vision religieuse et métaphysique de la résurrection individuelle après la mort, mais manifeste, en une sorte de réunion non synthétique, la simultanéité logique de la mort et de la vie, le maintien ensemble des deux termes contradictoires, la tension qui les anime. Dialectique qu'exprime admirablement le proverbe arabe (énoncé dans *Kafr Kassem* mais aussi dans *Le Moineau*) : « Une main seule ne saurait applaudir ». Proverbe où l'appel à l'unité (des deux mains) ne prétend pas *surmonter* la division (deux conciliés en un), mais dessine une unité duelle mouvante, syncopée. « Mort et nativité sont, dans mon pays divinisé, *jumelles* », écrit justement Darwich. Jumelles, gemellées, mort et vie *vécues* ensemble et contradictoirement [5]. La plus grande qualité d'un film comme *Kafr Kassem* me paraît être celle-ci : n'avoir pas contaminé la vie des villageois de Kafr Kassem de la Grande Mort à venir, mais su figurer, sur fond de mort quotidienne, la richesse et la prodigalité d'une vie, malgré tout, vécue. Existence arrachée, mais aussi débauche de forces vives, distance (ironie) discrète par rapport au malheur, attention portée à autrui, bonheurs dérobés, retenue dansante. On sent matériellement qu'aucune force ne tiendra contre cette raillerie oblique, ces condensés de sagesse populaire, proverbes, dictons, jeux de mots, mimiques, contes auxquels rien n'échappe : ni la raideur des oppresseurs, ni la lâcheté des intermédiaires, ni le rabâchage religieux des résignés auxquels on va jusqu'à emprunter, pour les retourner, défigurés, contre eux-mêmes, leur lexique, leur marmonnement, leurs psalmodies dérisoires. Ce qui prend forme et force alors, dans la lutte de tous les moments, c'est une fraternité d'autant plus poignante que la misère est plus grande, d'autant plus vive qu'elle ne porte pas seulement sur des biens, mais sur l'être même, d'autant plus dangereuse que celui qui prend conscience se sait appartenir à la misère, c'est-à-dire au plus grand nombre.

5. Ce thème de la vie et de la mort *vécues* ensemble, s'il s'oppose, nous l'avons dit, à celui, individualiste, de la résurrection après la mort, diffère sensiblement de la figure — très présente, elle, dans l'idéologie palestinienne de résistance — du *martyr* : vie donnée en rançon à la mort dans le mouvement général de renaissance d'un peuple, mort non plus individuelle, mais emblématique, où l'individu s'abolit en tant que tel dans le mouvement impersonnel, collectif, de la révolution (voir article de Serge Le Péron dans ce numéro).

« Afin que notre *sang* reste... comme le *signe* de la catastrophe » : venu le moment de la catastrophe, l'artiste doit-il montrer le signe ou le sang ? Fausse alternative, très ancienne, où s'alimentent d'indigents débats. Simili-brechtiens (« De la distance, de la froideur, du calcul, de la raison, un peu de tenue, quoi ! ») contre viscéraux (« Du spectacle, du sentiment, de l'affect ! »). S'agissant de la figuration d'un massacre méthodiquement accompli, la pensée convenable réclame en général du « style froid ». Par exemple, on décrétera de bon ton le « regard impassible », l'« analyse clinique d'un mécanisme broyeur », là encore une critique complaisante à ses propres capacités de lecture s'extasiera sur la « pudeur » et l'« absence de complaisance ». Ici encore, déplacer le débat : il n'est pas de film d'importance qui, affronté à ce genre de problème, n'ait saisi *et le sang et le signe*, ou plutôt, le sang changé en signe, *changeant* en signe, *processus* par lequel le signe *sourd* des traces écrites du sang. Problème, par exemple, qui hanta constamment Eisenstein : comment, sans manquer le moment de la lucidité révolutionnaire, de l'adhésion consciente aux valeurs progressistes, mettre le spectateur « hors de lui », le « faire bondir de son fauteuil », comment le conduire — eh oui ! — à l'« extase » ? « L'extase, l'*ek-stasis*, signifie littéralement « sortir de son état habituel » ou « sortir de soi ». De quoi s'agissait-il, qu'est-ce qui était là en jeu ? De la recherche d'épanchements douteux, d'opérer chez le spectateur une sorte de purge émotive ? Nullement ; mais de maintenir, dans l'entre-deux du sang et du signe, leur tension interne, de produire un dynamisme posant et annulant tour à tour l'un par l'autre, de relancer à la fois la charge pulsionnelle et le mécanisme de signification. Toutes les recherches d'Eisenstein (sur la pensée prélogique en particulier) s'emploient à figurer, puis à produire chez le spectateur ce double mécanisme : décharges, chocs, intensités répétées dans le traumatisme méthodique infligé aux corps, et production de l'idée, de la thèse, du concept. Sens politique et mobilité des corps alternativement et ensemble joués, annulés, puis relancés, sans fin.

Apparemment, un film comme *Kafr Kassem* n'appelle pas cette référence : il y a loin de la dislocation baroque du corps unique que constitue chez Eisenstein le peuple massacré (*La Grève, Le Cuirassé Potemkine*) à la sèche énumération des victimes que produit B. Alaouié. Mais la tentative me paraît commune, par des moyens sensiblement différents, de maintenir cette tension du corps et de la pensée, du signe et du sang. Rien à voir, dans *Kafr Kassem,* avec l'impassibilité et l'indifférence devant l'horreur dont se repaissent les tenants du regard froid. Au-delà et au travers de la révolte consciente, il est impossible de ne pas ressentir corporellement cette sorte de ligne, de trait unique, tendus à craquer, où le cinéaste rabat doublement sa fiction, dans l'espace et le temps : après la dispersion, l'éclatement des voix et des corps, le lent recentrement sur l'interminable durée du meurtre, sur le ruban de route où les travailleurs, par groupes, progressivement, apparaissent, tandis que, le jour déclinant, les plans s'enténèbrent. De cette mort donnée froidement, méthodiquement par des soldats, ne se dégagent ni le sentiment d'explosion corporelle donné par Eisenstein, ni l'indifférence de l'observation scientifique, mais une sorte de plénitude pesante, *que le corps autant que la pensée ont à subir,* avec laquelle le corps et la pensée *ont à voir :* engourdissement progressif, endolorissement, *mort au ralenti,* violence et douleurs enfouies au plus loin, maintenant, de façon durable, leur pulsation. Images un peu lointaines, calmes, presque étrangères, inférieures à leur légende mais gagnées *sur* elles, appelant le cri. Tandis que les quarante-neuf noms qui tombent, épellent et déclinent le nom unique qu'est devenu (nom qui a pris corps, corps toujours déjà signifiant, sang et signe indéfiniment changés l'un en l'autre), dans la mémoire et dans la lutte, Kafr Kassem.

Jean NARBONI.



La leçon sauvage

(Kafr Kassem)

par

Abdelwahab Meddeb

Nous savons d'emblée qu'il va s'agir d'un massacre. *Kafr Kassem* met en fiction un événement réel, répète une mort collective. Mais dès le commencement, l'espace historique est investi par la densité des gestes quotidiens, rituels, réitérés. Sur ces portions de vie qui se déroulent graves et amples dans la banalité même, la mort plane. Non que celle-ci soit inéluctable ou fatale : ceux qui habitent Kafr Kassem, Arabes sans arrière-pays, ne disposent que d'une marge étroite qui les colle au dérisoire. Vaincus, ils s'assimilent à l'ombre ; mais ils demeurent assez épais pour s'entretenir dans la survie, assez fantomatiques pour glisser dans l'identité arabe qui se déploie et se débat dans une immensité inaccessible : l'étendue arabe réelle permet au *désir palestinien* [1] de s'inscrire sur un corps tangible, palpable, mesurable, audible, malgré la distance et l'absence. Proches de la mort, ils ne sont cependant ni figés, ni soumis face à l'éventualité de disparition. Latente, leur énergie se renouvelle et se reconstitue — sans qu'elle se décharge — dans l'ordre mémoriel qui les unit à l'entité arabe entretenant vive la lucidité de l'instinct qui entretient en eux la capacité d'organisation d'un *pouvoir second* [2] qui — sans être compensatoire — s'exerce à l'intérieur du village et se cristallise autour de sa spécificité encombrée par la misère, conséquence de l'exploitation sociale et coloniale tout ensemble.

L'écoute du discours de Nasser est matière illustrant sans faille l'absolue arabité de ces Arabes d'Israël. Tout est arabe dans le café : les hommes séparés selon les opinions ou la classe (nassériens, marxistes, saisonniers, notables), les paroles, l'écrit (le slogan théâtralisé joue en effet un rôle important dans l'ordre discursif du film : « Nous mourrons et nous vivrons sur notre terre ». « La Palestine est à nous », « Vive Nasser ! », etc.). La radio fétiche, prépondérante, communique enfin la voix qui scande des pulsions verbales, musique agissante qui va jusqu'à combler les oreilles d'intenses paroles. Cet agile déplacement du plaisir vers l'audition du propos politique n'est point escamoté par Borhan Alaouié : ne nous montre-t-il pas M'hamad Acî, l'un des ténors nassériens de Kafr Kassem, comblé, ouvert, dissolu, quasi extatique dans sa manière de gober le souffle même de Nasser ?

Plaisir en friche dont disposent ceux qui sont enracinés à un sol arabe qui ignore l'efficace de l'analyse. Le commentaire politique des Nassériens, élémentaire, sous-informé, est sauvé par sa connivence avec le plaisir, actif principe qui positivise leur participation archaïque dans l'histoire.

Et les seuls personnages qui procèdent de l'analyse aboutissent à une sous-analyse, qui gangrène encore leur sous-développement : par leur adhésion mécaniste à un discours universel, les révisionnistes, de glose en glose, nous révèlent leur impuissance à comprendre leur environnement : ils plaquent un discours en lui-même cohérent sur une réalité qui ne le supporte pas [3].

1. Chez les Palestiniens, le projet du retour est aussi primordial et diffus que le désir qu'a l'esclave de se débarrasser du maître. Dans les deux cas, le désir est *borne*, signal de mort.

2. Idée romantiquement développée dans la *Sorcière* de Michelet : même en position d'absolue oppression, se constitue un pouvoir autre qui n'est pas le contraire de l'autorité subie. L'exploitation étant fondée sur l'ostracisme, ce *pouvoir second* construit un domaine où l'opprimé se sent chez soi. Et ne tiennent le coup que ceux qui arrivent à vivifier leur énergie en ce chez-soi.

3. Le recours à l'analyse quand il est non abouti, c'est-à-dire en décalage par rapport à la pratique, alimente l'*alibi* qui, lui, est assez déformant pour dévier la prise en charge du réel vers un refoulement insinué : on croit mettre de l'ordre en soi-même en aspirant à dominer par le pensé une situation donnée. D'où le calme et la rigueur persuasive qui équilibrent la réunion de cellule du P.C. ; et le militant contestataire ne brave pas ses camarades : crispé, il exprime presque la douleur face à l'enrageante raison des aînées.

Par ces notations, Alaouié bouscule tout didactisme et communique un propos dont la justesse archéologique est corroborée par sa négligence des rapports psychologiques tels qu'ils peuvent être alourdis par certains tics empruntés à l'Occident. Ce refus n'est pas l'effet de quelque formalisme. L'atténuation du psychologique ne voile pas une parcelle de la réalité par parti pris esthétique. L'analyse du moi, plus que toute autre chose, n'occupe pas de lieu bien en vue dans l'ensemble théorique arabe. Plus : l'extrême finesse et subtilité des observations psychologiques des mystiques musulmans constitue une connaissance à fin de destruction, d'élimination, d'annihilation du moi et non de sa sauvegarde, ni de sa libération par le contrôle et la pondération [4].

Par sa maîtrise de l'organisation des signes (dans le choix, l'enchaînement, l'emplacement, la hiérarchie) et leur insertion dans la temporalité dramatique déterminée par un temps historique d'une inaltérable présence dans la mémoire arabe contemporaine (nationalisation du canal, agression tripartite contre l'Egypte), par l'exacerbation de l'exil par le paradoxe (hors la Palestine au-dedans d'Israël : comme quoi c'est le nom qui *donne* le corps), Alaouié rentabilise sa scène par les échos de l'exemplarité qui gagne les profondeurs de la conscience arabe ; il y remue par gradations mesurées des strates sensibles, y défriche une disponibilité afin de l'émerveiller par l'immersion dans l'*identification sereine*. Or jamais œuvre filmique arabe n'a été gouvernée dans ces parages. Aimantée par une conception dramatique amplifiant le verbe et le geste mais éludant l'espace de la passion, même quand elle est connotée par un brin d'historicité, l'identification, dans le film arabe conventionnellement redondant, s'appuie sur un potentiel affectif qui détourne la démesure formelle vers une hystérie à court terme réparatrice : elle déforme la frustration sans la briser, elle troque la politique de l'excès avec le simulacre de la débauche ; après l'appel aux pleurs qui déchargent et soulagent sans rien extirper, l'on vous renvoie à la rue réconcilié avec le sourire. Mais, omnisciente, l'infrastructure de la *brimade* aura vite broyé les illusions.

Alaouié polit, lui, un miroir : nous nous y voyons sujets crédibles dans la fiction : avec notre archaïsme valorisé, nous pouvons pénétrer dans l'histoire sans être porteur de cette modernité tant souhaitée par nombre de fastidieux sermonneurs. Le miroir nous renseigne sur nous-mêmes ; mais il ne nous saoule pas au point de nous surprendre pétrifiés ; il nous informe et refuse d'être autre que surface de réflexion ; l'en-face ne propose qu'image spéculaire, évanescente. On frôle bien des domaines, mais on ne s'installe nulle part. La réalité représentée ne s'administre pas en tant que totalité ; elle admet dans son propre fonctionnement sa parcellarité ; elle se signifie fragment ; elle est le résultat d'un *découpage dans le quotidien*. Ainsi se succèdent des scènes de la vie du village : à l'aube, la bête que le boucher égorge (ce premier sang est d'une autre nature que la couleur qui se répandra plus tard dans un crépuscule restreint sur des corps fauchés en désordre), un berger qui mène son troupeau en pâture ; au matin, déchargement de sacs de farine ; velléités de protestation syndicale ; départ des villageois vers la carrière, vers les champs. Village rivé au travail, sous un soleil familier. Village tranquille mais tendu : il y a ceux qui triment et ceux qui tirent profit et subsistance du calvaire des autres : deux catégories arabes différemment courbées face au pouvoir sioniste figuré furtivement, en cette partie, non comme dehors absolu, mais comme gardien muet et menaçant des frontières du dedans (propriétaire, surveillant de champs, soldats, gouverneur militaire écoutant dans la posture du devoir bureaucratique des mouchards arabes).

Toutefois, les scènes de travail qu'on nous montre ne sont point accablées par la peine ou l'épuisement. Le geste, par sa modération, s'assimile à une reconstitution de l'acte ; bien délicate — autant que le vert dominant — est cette intervention des femmes dans le champ d'agrumes ; point de corps écrasés ou ployables ; dans cette instance délibérément dédramatisée s'articulent deux moments qui, par-delà leur juste position dans la trame narrative, fertilisent deux types de scènes qui font problème dans le cinéma arabe :

4. Non que les personnages soient des quidams ; au contraire, ils sont pleins et présents : sans emphase expressionniste, chaque villageois qui quitte l'écran laisse derrière lui sinon un vide, du moins un manque. Variés, leurs traits psychologiques, spécifiés, ne s'incrustent cependant pas au centre : ce ne sont pas eux qui décident de la suspension des actes. La trace psychologique ne congestionne pas l'histoire : elle court, autonome et latérale.

— la scène de couple, concise, claire, dépouillée, calme, ne frise pas l'érotique pour le censurer ; le dialogue n'y est pas édulcoré par la plainte, la référence au contingent de chacun n'escamote pas le désir de l'autre. Sensible sans épanchement, cette scène est ordonnée de manière à désigner l'état amoureux dans une sorte d'intimité qui pose ses paravents en plein champ social. Aussi le genre se trouve-t-il à jamais débarrassé du symptôme de la frustration : le *tu* n'a plus valeur de *refoulé ;* il indique tout au plus une socialité gérée par la *décence* : ce principe est d'ailleurs central dans la partie positive du film (décence : faire l'économie de procédés rhétoriques quand on peut suggérer beaucoup en disant peu) ;

— la voix cristalline qui entonne l'*ataba* [5], fuyante sur les champs, renvoyée par l'horizon, nous réconcilie avec le chant qui installa le cinéma arabe dans la débâcle. Il faut dire que ce chant n'est pas rengaine d'adipeux : un chant rendu à la terre (et égrenant par tradition le thème du retour !) et au peuple après avoir été dépouillé de tout habillement dramatique intempestif.

5. Sorte de chant populaire connu dans les pays arabes du Moyen-Orient et qui a pour thème, entre autres, le retour à la terre.

Mais, fait révélateur, cette pertinence perd de son mordant dès que la caméra s'en va fouiller vérité au-dehors chez ce qui est censé représenter l'ennemi. Si au-dedans le signe dans sa neutralité partisane résume l'épaisseur du vécu sans en troubler la complexité, au-dehors le signe attribué à ceux qui disposent du pouvoir total s'affole, devient taré et se creuse une excavation dans laquelle se perd la faculté de discrimination taxinomique.

Parlons un peu de cette dialectique du dedans et du dehors qui anime la structure du film. Le discours de Nasser n'émane-t-il pas d'un dehors ? Certes, oui ; mais l'intensité réceptive des auditeurs d'une part, la destinée arabe du message d'autre part, déplantent le village à l'instant de l'écoute dans un terrain exclusivement arabe : le dit village est dressé et mobilisé autant sinon plus que n'importe quelle bourgade de l'un des pays arabes ! Le discours de Nasser édifie un dehors à impact, affirmateur de la réalisation d'un désir ; les villageois y adhèrent par répit : n'est-il pas le seul dehors qui éveille complicité au-dedans ?

Par contre, le film fléchit avec l'arrivée du reporter technicien à Kafr Kassem ; avec cette « sortie » du village vers le dehors arabe, la représentation de la fébrilité cafouille : parce que tous n'ignorent pas qu'il s'agit d'une mascarade ; parce que, par autocensure, tous les préposés échangent le mensonge pour signaler laconiquement leur présence ; parce que l'oreille arabe sollicitée n'est pas forcément disponible. Là, par nervosité, l'œuvre verse dans le mélo ; et la défaillance d'Omm As'ad, par-delà les séquelles d'un métalangage non assumé, dessine d'une manière inaugurale un profil de victime dont le destin peut arracher des pleurs faciles à des yeux arabes par trop accoutumés à ces procédés.

Et dans cet enfoncement dans les affres du négatif, le signe arrive exténué à Tel-Aviv, dehors absolu investi par un pouvoir sans partage. De fait, l'intention de Borhan Alaouié et de ses collaborateurs n'est qu'évidente : par rapport à l'authenticité du village, il importe de montrer l'aspect allogène de la capitale sioniste, contraste surdéterminé par l'universelle opposition ville/campagne. Mais si la description du village et de ses composantes est arrangée par le dosage et le maniement d'un signe souverain découpé dans la rythmique quotidienne, la représentation de Tel-Aviv échappe vers un espace symbolique autre : non dominés, les signes s'y accumulent par *condensation* [6]. Deux soldats violentant un cireur signifieraient l'oppression et le colonialisme ; trois motards délinquants entre blousons noirs et Hell Angels désigneraient les effets de la société industrielle, capitaliste et occidentale ; une mini-jupe suggérerait la permissivité ; un Arabe se faisant passer pour juif par le nom dénoncerait l'acculturation ; un Juif en train de manier une marionnette d'Arabe à pendre devant le regard exalté de quelques supporters serait l'ellipse qui formulerait le Juif devenu bourreau amnésique et appliquant à son

6. Dans le village, les signes s'organisent en tant qu'*imitation* de la vie : quelque part la fiction y est associée au *simulacre*. Tandis qu'à Tel-Aviv les signes tiennent à notifier une idéologie ; par cette signalisation l'image se fait exsangue : le message ne peut éviter l'entropie.

tour les horreurs qu'il supportait jadis en victime (Darwîsh : « *le sioniste ne peut se penser que dominant en Palestine, dominé en diaspora* »). Quelle discordance ! Même si ces signifiants sont en eux-mêmes vrais, leur combinatoire produit un enchaînement factice. A défaut d'être irréel, ce Tel-Aviv est à tout le moins erroné : s'y produit la dégradation de l'unité du discours. Il ne constitue en tout cas pas le pôle négatif du village. A moins qu'il ne faille y voir un Tel-Aviv de cauchemar, ce qui d'ailleurs légitimerait l'usage de la condensation qui organise, entre autres principes, la scène du rêve. Mais aucun indice dans le ton du film ne permet pareille extrapolation.

Cependant, le récit se redresse quelque peu quand on approche du massacre lui-même. Qu'il s'agisse de la transmission des ordres dans la hiérarchie militaire israélienne ou de la tuerie, l'*itération* commande en cette partie l'histoire restituée. Par peur, par incompréhension, les villageois, criblés de balles, tombent en un silence à peine interrompu par Omm As'ad ; ils ne sont pas uniquement paralysés par la surprise ; ils sont comme par statut préparés à telle issue radicale et arbitraire ; s'ils n'expriment donc pas la révolte des héros, leur apparente soumission n'est pas à apparenter à la résignation de la victime. Ils suscitent un tragique implacable car leur impuissance muette les mue en primitifs. Quant aux exécutants, ils agissent avec la détermination de la soldatesque qui ignore le jugement critique : cependant, leur volonté vacille entre l'application à la lettre d'un ordre et la fascination du sang qui jaillit d'un tel carnage : en cette ambiguïté, ils construisent le rempart qui protège leur bonne conscience de civilisé.

Par bonheur, Alaouié ne fait pas de *Kafr Kassem* un réquisitoire, ni un chant. Il répète l'Histoire et nous la restitue grave, plus à conserver qu'à méditer [7]. Darwîsh dans *Yawmiyyât al-Huzn al-'Adî* [8] (*Journal de la tristesse ordinaire*, à paraître aux Editions Sindbad), lui, combine et le chant et le réquisitoire à propos de cet événement. Mais à peine la douleur et la douce haine l'aident-ils à articuler un cri faible : *Kafr Kassem* n'est pas une instance efficace pour le chant, genèse du monde. Combattre : rassembler entre ses reins un crachat perforant qui, expectoré, ne sera pas sans sanglantes promesses. Il nous faut hurler jusqu'à rupture de la poitrine et expulsion du cœur : insoutenable ingérence de tel organe dans les affaires du monde offensé par semblable encombrement. Non : *Kafr Kassem* est un massacre qui n'exhale pas l'odeur irréfutable de la revendication du chant. Et nous sommes peuple qui chante. Nous nous nourrissons du mot ample et des remuantes tropes ; sans chant, nos mâchoires se crisperaient en occlusions. Ecoutons Darwîsh respirer à travers l'insoumise Gaza qui, elle, est porteuse d'une réalité propice à la transmutation lyrique :

Un silence pour Gaza

« *Elle s'entoure d'explosifs... et c'est la déflagration. Ni mort, ni suicide : ce n'est que Gaza affirmant sa volonté de vie.*

Depuis quatre ans, et la chair de Gaza s'envole lambeaux et moignons.

Ni magie, ni merveille : ce n'est que l'arme de Gaza défendant sa survie contre l'ennemi.

Depuis quatre ans, et l'ennemi ravi, rêvant, préoccupé partout à courtiser le temps... sauf à Gaza. Car Gaza, loin de ses proches, est collée à l'ennemi, car Gaza est île. Chaque fois qu'elle explose — et elle n'arrête d'exploser, — elle assombrit le visage de l'ennemi, brise ses rêves (...). L'ennemi la déteste jusqu'à la mort, s'en effraie jusqu'au crime... cherchant à la noyer dans la mer, dans le désert, dans le sang.

Ses proches l'aiment avec la pudeur de la jalousie, de la peur parfois. Car Gaza est, pour l'ennemi comme pour l'ami, la leçon sauvage et l'exemple éclatant.

Gaza n'est pas la plus belle d'entre les villes.

Sa plage n'a pas le bleu violent des plages arabes.

Son orange n'est pas la plus douce de la Méditerranée.

7. A conserver : pas en tant qu'objet sacralisé, ni plaque à la mémoire des morts. La reproduction de cet événement *nous* résume dans l'avènement d'une histoire continue : *Kafr Kassem* commence avec l'expédition de Bonaparte en Egypte, avec la prise d'Alger, l'occupation de Tunis, la déclaration Balfour, Mai 1948, etc.

8. Œuvre polymorphe qui réunit pêle-mêle : une réflexion sur la structure dominant/dominé et ses rapports avec l'histoire de la conscience juive ; analyse de la perte de l'identité et de sa reconquête, impossible sans lutte ; analyse critique du rôle du poète dans le processus révolutionnaire et des rapports qu'entretient la poésie avec la politique ; cris approfondissant le désespoir ambiant : la fonction du poète est d'aveugler les siens par leur propre désespoir ; flashes quotidiens sur le racisme ordinaire en Israël ; analyse de la fêlure dans le credo sioniste de la jeunesse israélienne ; analyse de la paranoïa des « faucons » sionistes et de leurs théoriciens existentialistes ; revendication de *sa* barbarie par le chant : *Journal de la tristesse ordinaire* est tout ceci à la fois.

N.B. — Les deux textes qui finissent cet article sont extraits de ce *Journal*.

Gaza n'est pas la plus riche d'entre les villes.
(Poisson, orange, sables, tentes éventées, marchandises et bras à vendre).
Elle n'est pas la plus fine de toutes les villes, ni la plus grande. Mais elle vaut l'histoire d'une nation. Car elle est la plus laide aux yeux de l'ennemi, la plus pauvre, la plus misérable, la plus violente... Car elle est la plus capable à perturber la tranquillité de l'ennemi (...). Car elle est orange piégée et enfant hors l'enfance, vieillard sans vieillesse, femme sans envies. Ainsi est-elle : d'entre nos villes, elle est la plus belle, la plus pure, la plus riche, la plus apte à aimer (...).
Il serait injuste de transformer Gaza en légende ; car on la détesterait à la découvrir autre que ville pauvre, petite, en résistance (...). »

Et le chant déchiquettera les hauteurs dégarnies pour accueillir le Palestinien sorti entier de sa chrysalide. Encore Darwîsh :

« *Celui qui m'a changé en exilé, m'a changé en bombe. Je sais que je vais mourir, je sais que je livre une bataille perdue au présent car elle est d'avenir. Et je sais que la Palestine — sur la carte — est loin. Et je sais que vous avez oublié son nom dont vous avez falsifié la traduction. Tout cela je le sais. Et c'est pourquoi je porte Palestine sur vos boulevards, dans vos maisons, dans vos chambres à coucher. Palestine n'est pas terre — messieurs les Juges. Palestine est devenue mille corps mouvants sillonnant les rues du monde, chantant le chant de la mort, car le nouveau Christ, descendu de sa croix, porta bâton et sortit de Palestine.* »

Abdelwahab MEDDEB.

BRECHT

Extraits du Journal de travail (inédit)

2

28-7-42

j'apprends ici d'expérience comme il est ridicule et impudent de dire aux ouvriers qu'ils doivent lire la grande littérature ! moi-même je ne suis plus capable de la lire, ici, dans cet environnement.

28-7-42

ici le milieu russe est maintenant devenu une grande mode. c'est dû à la possibilité de loger une love story dans un tank. les guérillas fournissent un ersatz de westerns : les films du far-est.

5-8-42

je travaille actuellement dans un bureau des united artists, las palmas street, à hollywood. des bureaux étouffants de chaleur avec leurs secrétaires. un writer américain, john wexley, qui touche 1500 dollars par semaine. il passe pour très à gauche et avec cela honnête. je prends une première séquence avec lui, il la dicte en anglais à la secrétaire. elle la tape en quatre exemplaires, quand je prétends en garder un, il élude ma demande sous les prétextes les plus puérils. en en-tête : « john wexley » et la date, les « suggestions » ne portent aucune indication de nom. pour une scène donnée il a besoin d'une traduction en allemand ; après avoir ajouté à un exemplaire quelques notes manuscrites, il me le remet donc. j'emmène le papier. après cela, coups de téléphone en tous sens : j'aurais pris une feuille qui lui est nécessaire, il ne peut continuer le travail dans ces conditions. il semble bien que ce genre de manigances soit hautement rentable.

20-8-42

le primitivisme de la construction, au cinéma, n'arrête pas de m'étonner. voilà une « technique » qui fait avec un minimum stupéfiant d'invention, d'intelligence, d'humour et d'intérêt, on se hisse de situation en situation, en recourant à n'importe quels personnages. on compte que les acteurs ne savent pas jouer, ni les spectateurs penser.

3-9-42

de temps en temps, maintenant, je recommence à voir des films, au bureau, quand il faut juger un jeu d'acteur. il m'arrive souvent de réfléchir au handicap de nos kortner et autres homolka. ce n'est pas une simple question d'« overacting ». les américains aussi forcent leur jeu de diverses façons, ils sont presque tous théâtraux. seulement, leur genre de théâtre n'est pas le même, si bien que le nôtre se remarque ici en tant que tel, tandis que le leur continue à sembler naturel. en fin de compte, les acteurs américains théâtralisent un autre gestus de base, qui n'est autre que celui des américains eux-mêmes. nos acteurs à nous frappent par leur côté « hamy [1] » : le muscle qui lève les sourcils ne cesse de fonctionner. chez les américains, il reste au repos. chez les allemands, les mouvements, la plupart du temps, sont trop abrupts pour l'écran, trop « en dents de scie ». les américains ont quelque chose de fluide, de plastique, qui se laisse mieux photographier. geste et mimique doivent être réduits au dixième de leur dimension, l'essentiel étant le tronc — dans les cinémas géants les spectateurs voient les plans d'ensemble à une échelle naine.

1. *Hamy* : musclé, jambonneux.

14-9-42

le travail sur le film (que j'aimerais appeler *Trust the people*) avance beaucoup mieux depuis que j'ai, avec wexley, et non plus avec lang, les discussions préparatoires sur la manière de transcrire l'outline [2] dans le scénario (par surcroît je corrige ensuite son travail). surtout, j'ai réussi à convaincre wexley de rédiger avec moi et chez moi, le soir, un script idéal entièrement nouveau, qui doit être soumis à lang. naturellement, je mets l'accent principal sur les scènes avec le peuple.

2. *Outline* : les grandes lignes.

20-9-42

winge, qui vient me rendre visite au moins une fois par semaine de downtown, où il travaille dans une fabrique de linge, lit quelques *Elégies hollywoodiennes*, que j'ai écrites pour eisler et déclare : « on les dirait écrites depuis la planète mars. » nous venons à constater que cette « distance » n'est nullement propre à l'auteur, qu'elle est fournie par la ville même : ses habitants l'ont presque tous aussi. ces maisons ne deviennent pas propriété par la façon de les habiter, mais à coups de chèques, le propriétaire les habite moins qu'il n'en dispose. les maisons sont des annexes de garages.

5-10-42

processus particulièrement typique : j'apprends que wexley a réclamé un bonus pour son travail du soir et du dimanche. l'affaire ayant été accordée, lang me conseille d'en réclamer un de mon côté. ce que je fis. après quelques tergiversations, j'obtins l'assurance d'avoir satisfaction. les tergiversations avaient trait à mon exigence de toucher la même somme. mais dès le lendemain lang arrivait en demandant que, le soir, nous rédigions maintenant le script principal, et que le « polissage » soit repoussé à la fin. effectivement je ne peux plus amener wexley à continuer le travail sur le « script idéal ». 70 pages seulement jusqu'ici.

16-10-42

la semaine qui vient de s'écouler n'a pas été mauvaise : stalingrad a tenu bon, willkie [3] a exigé un deuxième front depuis tchunking. l'aviation U.S. est intervenue dans les combats au-dessus de l'allemagne — tandis que wexley et moi nous travaillons « en notre âme et conscience » au script de *Trust the people* (notre titre). or voilà que lang, juste avant le shooting [4], traîne le pauvre wexley dans son bureau, et lui hurle au visage, derrière des portes closes, qu'il ne veut rien d'autre qu'un hollywood-picture, qu'il se contrefout des scènes avec le peuple, etc. la transformation qui se produit chez lui aux alentours de 700 000 dollars est remarquable. il siège avec les allures d'un dictateur et d'un vieux gourmet de cinéma derrière son bureau

3. *Willkie* : adversaire de Roosevelt aux élections.

4. *Shooting* : tournage.

de boss, plein de drugs et de ressentiments envers toute proposition correcte, collectionnant les « suprises », les petits suspenses, les sentimentalités malpropres et les invraisemblances, et prend des « licenses » pour le box-office. pendant une, deux heures — naturellement je coupe court — je ressens la déception et l'effroi des travailleurs intellectuels auxquels on arrache leur produit pour le mutiler, installé dans mon joli jardin si trompeur, me forçant à lire le roman policier.

17-10-42

kortner est blessé parce que je ne lui ai pas procuré de rôle dans le film de lang, tandis que je me suis démené pour qu'homolka obtienne celui de czaka. exactement, j'ai tenté d'obtenir homolka pour ce rôle. lang en avait gros personnellement contre kortner qui, une fois qu'il faisait l'éloge en société de la liberté d'opinion des démocraties, lui a sorti de méchantes choses, par exemple qu'il parlait avec son chèque hebdomadaire dans la gueule. envers homolka, lang était apparemment moins prévenu, tout au plus pouvait-il lui reprocher d'être un bon acteur. dans les dernières semaines, kortner croyait s'être assuré le rôle de litvinov dans *Mission to moscow*, quand il revient à homolka, malgré un test malheureux de ce dernier, uniquement sur l'intervention de son beau-père, soi-disant, l'un des hommes les plus influents de washington. kortner a effectivement rencontré homolka ici de temps en temps, parce que homolka, utilisant le curfew, venait constamment à la maison. maintenant kortner ne cesse de parler d'une « atmosphère de millions, d'intrigues, etc. » qu'il ne supporte pas. lang, qui lui refuse un rôle, est traité par lui d'assassin et naturellement, comme je travaille avec lui..., c'est bien difficile. du sauvetage, la petite nacelle..., maintenant, il y a là matière à problématiser, si l'on veut. pour moi, l'acteur est souvent un phénomène entièrement extramoral ; sa morale, à mes yeux, il la tient de son attitude envers sa propre production d'acteur, et rien que de cela l'égocentrisme me réjouit, quand il s'exprime plastiquement, des traits asociaux en soi, tels que la lâcheté, la complaisance servile, la brutalité, m'enrichissent immédiatement dès qu'on leur donne une formulation esthétique. homolka m'amuse immensément quand il appelle son personnage le « frère » et entreprend d'exhumer toutes ses faiblesses, ses illusions, ses impudences et ses finasseries, avec un plaisir contagieux. il me transforme tout simplement en public, c'est-à-dire en quelqu'un qui n'a rien à craindre de ses mauvais coups.

si je pouvais continuer la série des *Versuche* [5] je publierais sans doute aussi, en dehors des épigrammes et des brefs poèmes lyriques versifiés comme l'abécédaire de la guerre, quelques scènes du scénario de *Trust the people*. la première, par exemple, dans laquelle heydrich, avant l'attentat, montre aux industriels tchèques les tracts avec la torture du slowdown [6] trouvés dans les fabriques de munitions. un tyran moderne est ici intelligemment décrit : le recours à la terreur vient de ce que les travailleurs tchèques sabotent la production pour la guerre hitlérienne à l'est, ainsi, cette terreur allemande prend un caractère aussi impersonnel que l'attentat tchèque — ensuite quelques scènes d'otages montrant les différences de classe à l'intérieur du camp. cinq minutes encore avant que les nazis ne viennent chercher leurs victimes pour les exécuter, des scènes antisémites se produisent parmi celles-ci, etc. — le film obéit à une construction épique, il se compose de trois histoires qui se relaient, celle d'un des auteurs de l'attentat, celle d'une jeune fille dont le père est pris comme otage, et qui sait quelque chose, celle d'un quisling, à qui toute une ville fait mordre la poussière. ce dernier trait par exemple n'est pas mauvais du tout ; ni que la résistance clandestine commette des erreurs, que corrigent les larges masses du peuple, etc.

5. *Versuche* : Essais. Première édition des œuvres de Brecht.

6. *Slowdown* : sabotage, ralentissement des cadences.

22-10-42

je m'aperçois maintenant que ce travail cinématographique m'a rendu quasiment malade. ces « surprises » qui font que l'impossible arrive, ces « suspenses » dus au fait qu'on cache des choses au public, ces dirigeants de la résistance clandestine qui, blessés, se plantent derrière des rideaux de fenêtre quand la gestapo perquisitionne,

ces exclamations indignées du genre : « pourquoi dois-je donner le tarif à l'ouvrier que je paie 150 dollars quand à côté j'en verse 5000 au professeur d'université », ces effets de théâtre rose bonbon anno 1880, ces explosions d'imagination sordide, de sentimentalité empuantie par l'argent, de pulsions réactionnaires profondes qui triomphent, de ressentiments rageurs liés aux prétentions de faire ici un grand film tandis que la mise en scène est coupée en tranches..., alors les images qu'il a été si difficile de dégager retournent au magma, les caractères caricaturés aux types anciens, dans la construction viennent s'incorporer d'épaisses colonnes qui ne portent rien, l'habileté tourne à la sottise, le progrès à la régression, la noblesse au vulgaire, et le vulgaire devient séduisant. le commanditaire s'empare du pinceau et barbouille à son tour, et personne ne verra plus jamais de quoi le tableau avait l'air.

l'individu, qui de plus en plus doit tirer son crédit (ou, ce qui revient au même, son caractère) de la production, passe ici par une mauvaise phase, la production étant freinée ou manipulée. habitué à devoir ma dignité à la dignité de ma tâche, mon importance à l'importance que j'ai pour la communauté, mon énergie aux forces avec lesquelles j'entre en contact, où suis-je encore lorsque la tâche devient indigne, la communauté dépravée, tandis que dans le monde qui m'entoure aucune énergie ne peut se concentrer.

25-10-42

même les écrivains d'hollywood les plus rompus, qui depuis dix ans fabriquent les scripts à la chaîne, ressentent encore, à une certaine phase de chacun d'entre eux, l'espoir de faire passer cette fois quelque chose de meilleur, d'un peu moins vil, par le biais de telle ou telle ruse, grâce à telle ou telle circonstance heureuse. espoir toujours déçu, mais sans cet espoir ils ne pouvaient plus faire leur travail — et ces films vils et malpropres ne verraient pas le jour.

2-11-42

après n'avoir plus entendu parler de lang pendant deux semaines — eisler avait bien traîné jusqu'ici wexley qui avait dîné chez lui et se présentait comme la mauvaise conscience en personne — sa secrétaire me téléphone pour me dire que les prises de vues commençaient et que j'étais « invited, more than invited[7] ». la première scène filmée par lang était une de celles que wexley et moi avions biffées : l'héroïne se dispute avec sa tante à propos de sa robe de mariée parce qu'elle veut un décolleté plus large. ce rôle est tenu par une actrice anglaise de cinquième zone, un poupée lisse, sans qualité. le maîtrise de la caméra siège, inaccessible dans son appareil, à côté de moi attend le médecin émigré allemand qui doit lui donner sa piqûre de vitamines. lang me fait signe, à demi-voix et avec un naturel forcé : « hello, brecht ! vous aurez un manuscrit dès demain ! »

7. Invité, plus qu'invité.

4-11-42

wexley a de nouveau démoli en deux semaines contre deux chèques (3000 dollars) tout ce qu'il avait édifié en dix. j'avais presque réussi à éliminer de la story les principales stupidités, maintenant elles sont de nouveau là.

je vois la scène où l'auteur de l'attentat, après avoir erré pendant des heures, arrive dans le logement de l'historien pour y trouver une cache. avant qu'il n'entre, coiffeurs et tailleurs se précipitent sur sa personne, passent de l'huile sur ses boucles, soufflent sur son veston pour chasser les grains de poussière. les coiffeurs ne laisseront également la jeune fille, la mère, la tante et le père qu'au son de cloche annonçant le début des prises de vue. les pièces sont des véritables salles, les meubles des imitations de meubles de musée (falsifiés aussi de toute façon). bref, un monde « idéal ». on pourrait être tenté un instant de penser à l'esthétisme du théâtre chinois, où la pauvre fille de pêcheur a des habits rapiécés avec de la soie. mais on ne cherche évidemment pas à faire croire qu'il s'agit de naturalisme. à hollywood, par contre, il s'agit bien d'enjolivures de la pire sorte.

16-11-42

je lis le drame soviétique *Ruza Forest* de constantin finn. on rencontre rarement plus belle façon d'enjoliver que dans ce genre de « naturalisme ». le camp de partisans au fin fond de la forêt rappelle faiblement fra diavolo ou les tziganes de carmen. touchante représentation de l'armée allemande d'après le modèle de l'armée russe. un major qui parle comme un feldwebel et son lieutenant nazi qui est à vrai dire commissaire politique. les principaux effets sont tirés du contraste entre le langage officiel constamment utilisé par tous les russes et les « traits individuels » (« camarade commissaire, je viens rapporter que j'ai liquidé mon canari »). cette fin du monde que borchadt associait au langage affecté n'est jamais, espérons-le, qu'une fin de la littérature. lamentable de voir cette littérature-là se dresser sur la pointe des pieds pour tendre le miroir au prolétariat.

19-11-42

l'acteur viennois henried a rapidement fait ici une carrière cinématographique, et nous avons mangé dans sa nouvelle maison, une construction spacieuse dans le style cottage. sa femme, fille de gluck, cet historien de l'art dont je traîne avec moi tout autour du monde l'édition de breughel, a réuni de vieux meubles californiens achetés avec helli, qui a beaucoup de flair. de magnifiques tables anciennes avec un traitement insolite du bois et des crachoirs de cuivre montés en lampes. il semble tout à fait que l'amérique *ait été* une nation cultivée...

24-11-42

la manière particulièrement brutale avec laquelle lang a rompu l'accord strict par lequel il devait confier à weigel, dans notre story, le rôle d'une marchande de légumes — il s'entêta à exiger la pureté de l'accent, proclama nécessaires quelques phrases superflues griffonnées par wexley pour être glissées dans ma conception presque muette du personnage, fit passer à weigel un test vocal rapide, promit par la suite un test complet, la fit attendre et travailler, puis se mit tout bonnement à tourner la première scène avec quelqu'un d'autre, sans même lui en faire part — cette brutalité donc soulève une fois de plus la question : comment faut-il prendre ce genre de choses ? or la situation générale force à considérer comme caduque la vieille obligation de réagir violemment contre l'immoralité privée, cet apprentissage mutuel est suspendu car il n'a plus aucune chance de succès. même l'ami véritable a rapidement atteint le seuil au-delà duquel il ne peut plus revendiquer le droit à l'indignation. quant aux artistes, les circonstances sont telles que toute insuffisance de talent appelle et engendre son contrepoids d'immoralité. par ailleurs, on ne peut se contenter de diriger l'indignation, cet affect si productif socialement, contre les seules circonstances, ce qui reviendrait à les dépersonnifier totalement, à ne plus les peupler d'êtres humains, donc à ne plus les traiter comme une réalité attaquable et modifiable.

13-12-42

chant destiné au film *Trust the people.*

frère, il est temps.
sois prêt, frère
transmets l'invisible drapeau maintenant !
mourant comme autrefois vivant
camarade, tu ne te rendras pas à cette engeance.
tu es aujourd'hui vaincu et de ce fait esclave
mais la guerre ne finira qu'avec le dernier combat
mais la guerre ne finira pas avant le dernier combat.

frère, il est temps.
sois prêt, frère

transmets l'invisible drapeau maintenant !
droit ou violence oscille la balance en sa précision
mais passera la servitude et d'autres jours viendront.
tu es aujourd'hui vaincu et de ce fait esclave
mais la guerre ne finira qu'avec le dernier combat
mais la guerre ne finira pas avant le dernier combat.

ce texte a été écrit sur la mélodie du chant du Ki [8] (*Eisler*) et je le note ici parce que j'aurais du mal à le placer ailleurs.

8. *Ki* : chant du Komintern.

17-12-42

formation d'effets cinématrographiques : lang, pour traduire le chant ci-dessus, fait appel à un hitparademan « hautement payé », qui livre promptement, pour 500 dollars, une inimaginable cochonnerie. lang combine les vers avec d'autres de wexley, il est question d'une « invisible torche » à transmettre. on a beau rappeler que des ampoules invisibles n'ont rien de bien évident, l'argument n'impressionne pas. naît alors un authentique effet (en petit) dû à une concentration massive d'inepties. le chant est écrit dans le camp des otages, par un ouvrier, qui le lit à un poète de notoriété. celui-ci réfléchit une seconde s'il doit corriger quelque chose comme « drapeau invisible », puis il laisse l'expression pour sa pertinence et sa valeur documentaire. or lang fait jouer le poète non plus à un buveur corpulent (à la diktonius), mais par un type à la gaughofer (affable, pâle, vaniteux), et c'est maintenant lui qui doit trouver la phrase, « torche invisible » désormais, admirable. la scène devient ainsi, justement, fort réaliste : un ouvrier s'exprime avec les clichés rejetés par la bourgeoisie, la bourgeoisie les lui reprend avec émotion ! lang ne s'aperçoit de rien.

20-1-43

le spectacle de la mutilation intellectuelle me rend physiquement malade. se trouver dans une même pièce avec ces mutilés intellectuels et autres blessés moraux est à peine supportable. réunion de la screenwriterguild, que j'ai dû avertir téléphoniquement, parce que pressburger et lang ne m'offraient aucun crédit pour mon travail sur le screenplay — wexley s'y opposait. et le voilà maintenant qui prétend, devant un demi-quintal de manuscrits, ne m'avoir presque jamais adressé la parole. ce crédit me permettrait éventuellement d'obtenir un job dans le cinéma si l'eau me monte jusqu'au menton.

du 3 au 6-7-43

avec le writer-producer ernest pascal chez lorre, au lake arrow-head, pour parler d'un film, *The crouching Venus*. un lac de montagne artificiel parmi les pins, à 600 m de hauteur, qui est la propriété d'une société privée, sur des pins de petits panneaux rouges avec la mention *sold*. lorre fait de l'équitation, de la natation, conduit un speedboat, tire sur des pipes en porcelaine, il se montre gentil, à mi-chemin entre le protecteur et l'élève.

7-7-43

en pleine lecture de *Ward, l'History of english dramatic literature*. le théâtre élisabéthain ressemble réellement beaucoup à l'industrie hollywoodienne, écriture collective, écriture rapide sur commande, utilisation répétée des mêmes motifs, les écrivains sans contrôle sur leurs produits, la gloire limitée uniquement à la sphère des écrivains eux-mêmes, et puis les actions passionnées, les plots, les nouveaux milieux, les intérêts politiques, etc. le soutien de la noblesse vient de cesser, le box-office prend une importance décisive ; les différences de classes s'accentuent, le public se compose de classes inconciliables, l'inférieure et la supérieure (la médiane vaque à ses affaires l'après-midi, de 2 à 5). même l'étrange fuite de shakespeare dans la profession d'aubergiste, à la fin, ressemble à la fuite au ranch, que tous projettent ici.

(*Traduit par Philippe Ivernel.*)

CRITIQUES

Le discours-off
(Illumination)

Ou la crise d'un expert rouge dans la Pologne de Gierek. Va-t-il occuper *sa* place, celle d'un scientifique d'élite, au sein des appareils de savoir et de pouvoir par et pour lesquels il est fait ? Frantisek traverse, en même temps qu'une crise, diverses strates de la société polonaise. Mis entre parenthèses, prolétarisé, hâtivement marié, clochardisé, il promène sur tout et tous un regard myope.

Pour ce regard qui va plus ou moins loin (courte vue ou double vue ? toujours trop ou trop peu de *vue*), les lunettes, outre qu'elles typent l'intellectuel, sont un écran derrière l'écran. Par elles, l'intellectuel myope et doué introduit aussitôt *de la* connotation, donc du désir. L'essentiel, c'est que, par ce regard et pour lui, rien ne puisse jamais se dénoter. Dénoter : rencontrer quelque chose qu'il peut nommer et qui, *en retour*, peut l'appeler par son nom, l'ancrer, l'appareiller. La crise de Frantisek est filmiquement le fait de sa myopie. A cette condition, et selon une structure déjà repérée dans le cinéma « moderniste », le porteur de ce regard myope peut fonctionner comme embrayeur, indice, seul doté de désir dans un monde où il ne s'en rencontre pas, porteur privilégié et muet des questions et accueillant les réponses avec une attention flottante. L'hystérique, dans un pays de l'Est, cela peut très bien être le scientifique mal appareillé, celui qui « rougit de la puissance ».

Le regard de Frantisek ne trouve rien à sa mesure. Sans cesse, les lunettes s'embuent, s'enneigent, se mouillent. Derrière le regard commence, *en direct,* non l'œil mais le cerveau, nouvelle profondeur, cinquième côté de la caméra, signifiant érotisé de l'intériorité, du repli, *fétiche* d'un nouveau genre. Ce nouvel espace, profond, n'est pas à l'abri de l'œil qui le voit ni de la science qui le nomme (ni du pouvoir, qui, au besoin, le lave). Crâne ouvert, tumeur extraite, cerveau brisé avec son bocal. Ce qui impressionne dans le film de Zanussi, c'est qu'il met sans ambages à l'ordre du jour la fin de l'intériorité des corps filmés, la fin de cette opacité qui en faisait des obstacles. Nous sommes à l'époque de la photoscintigraphie, de la chambre à étincelles, de la thermographie, de la lumière scialytique. La question de l'intériorité est, filmiquement, « esthétiquement » aussi, à l'ordre du jour, c'est-à-dire que le jour y a droit de cité.

Entre le regard myope qui embraye (pour la fiction) et qui connote (pour le spectateur) et l'en-deçà de ce regard, le cerveau qui commande à l'œil mais sur lequel l'œil a aussi droit de regard, droit de dénoter, il y a, paradoxe, le dernier bastion de la profondeur : la *surface,* l'épiderme, la ligne sur laquelle se jouent la quête, le vécu, le sujet. On peut évoquer au passage — *pour en rire* — l'étiquette collée il y a quelques années au cinéma est-européen, alors récemment découvert et mis en vogue, et qui le traitait d'*intimiste.* Cet intimisme-là, ce ras du sol et de la peau, ce cinéma superficiel (tchèque surtout) n'existait qu'à l'ombre (portée, supportée) d'un *interdit majeur : celui de filmer le pouvoir.* Aucun film n'émanant des pays de l'Est, hormis les indécidables métaphores jancsiennes, où le pouvoir fût seulement désigné, incarné, où la question de sa figurabilité fût prise en compte. Ou plutôt, le seul à l'être était le pouvoir *scientifique,* pouvoir de nommer, métalangage, voix de la science qui n'a pas à dire pourquoi elle est toujours *off.* Qu'on se souvienne d'*Une affaire de cœur.* Sur le fait divers le plus banal (un dératiseur commet un crime passionnel) venaient « se greffer », insituables et bavards, sexologues, criminologues, etc. L'humour de Makavejev se jouait entre ces deux pôles : vécu naturaliste d'un côté, métalangage sur le vivant de l'autre. L'essentiel, c'était que l'appareil lui-même, en tant qu'il sécrète du savoir et des experts pour un pouvoir politique donné, ne soit jamais mis en cause, filmé. Vérité du révisionnisme au pouvoir : il est cause de tout, mais jamais en cause, jamais *en film.*

Zanussi procède de même, avec plus d'audace, l'humour en moins. Chez lui aussi : discours (chu) d'en haut et regard (myope) d'en bas. Métalangage et engluement, stratégie de la carrière et vécu du jour le jour. En haut, des discours qui peuvent se prononcer n'importe quand sur n'importe quel sujet, discours sans lieu et qui se reconnaissent au ton dont ils s'énoncent : sans réplique. En bas, le regard qui connote et qui désire donc, mais rien de dénotable, rien même de notable. Entre les deux, un *rien* qui est le lieu où Zanussi (ex-scientifique et artiste) s'ancre avec son film. Toute image de la série d'en bas (« vécu », « naturalisme », etc.) est susceptible, *passible,* de devenir à tout moment l'objet d'un discours dont le lieu n'a pas à être dit et encore moins montré. Entre le pas-encore-vu du regard myope (vision, visée) et le toujours-déjà-su de l'appareil de savoir, s'engage une course de vitesse *dont les plans mêmes, les images, sont les enjeux.* Exemple : Frantisek, au comble de la dépossession et au seuil du mysticisme, va visiter un monastère où vivent loin de tout des moines cacochymes. La caméra erre avec lui derrière les moines agenouillés et s'attarde sur le haut de la nuque rasée de l'un d'eux. Double intériorité donc, celle du regard de Frantisek et celle du cerveau du mystique, redoublée de deux écrans : les lunettes, la boîte crânienne. A ce moment précis, plan de coupe de la coupe d'un cerveau dessiné au tableau noir de quelque université ; une voix *off.* commente et désigne la zone, localisée, des états mystiques. Double coupure, et du corps et du plan, qui dit qu'il n'y a pas de repli où ne puisse venir retentir le *discours off.*

Dans une scène étonnante, au début du film, des étudiants s'interrogent sur leur carrière, leur métier, leur rôle, leur responsabilité de scientifiques. Un seul ose

parler de leur *désir*. Si nous voulions l'argent et la gloire, dit-il, nous nous exilerions tous vers l'Ouest ; si nous restons, c'est que nous voulons autre chose : les privilèges, des parcelles de pouvoir. Ce sur quoi le film de Zanussi constitue un document considérable, c'est bien la question : *de quelle idéologie spécifique les scientifiques, les experts rouges, serviteurs de cette science et de ce pouvoir, ont-ils besoin ?* Plus abruptement : en quoi *croit*, par exemple, le préposé aux hôpitaux psychiatriques, ou celui qui « soigne » Leonid Pliouchtch ?

La réponse, on le devine, ne consiste plus depuis longtemps dans le scientisme, croyance dans la science. Que se passe-t-il dans le film ? Frantisek réintègre sa place, celle d'un scientifique encore jeune malgré le temps perdu, malgré la crise. A la fin du film, il apprend que, surmené, il mourra jeune. Ce sacrifice, auquel il consent, le fait alors entrer dans l'espace de l'humanisme et de la névrose, lui donne le droit de s'appareiller à son tour, de mettre un terme à son errance. Dernier plan : les pieds dans l'eau trouble, polluée, d'une plage, le regard (et les lunettes) tourné vers le ciel. Autrement dit : il lui faut, à lui aussi, du haut et du bas, de la croyance.

De la religion, il en faut, il en faudra. Un mixte de scientisme (qui permet encore, au nom de la science, tout) et de la religiosité (Pologne catholique, sainte Russie). De la religion il en faut, mais pas trop. Le mysticisme est un gâchis. Tout le problème est dans le *dosage* et le film n'est que l'histoire d'un dosage ingrat. Ce n'est même plus la politique de la main tendue, la « crise du monde moderne » ou les rapports difficiles entre morale et science, c'est — pièce maîtresse de l'idéologie du révisionnisme dominant — quelque chose comme : « Sujets, encore un effort (et, s'il le faut, un peu de religion) si vous voulez être convenablement appareillés. »

Serge DANEY.



La glace-sorcière

(La Femme aux bottes rouges)

La Femme aux bottes rouges, plutôt méprisé par la critique, et boudé par le public, est cependant l'un des quelques films intéressants que nous offre en ce moment, dans son évidente clôture, la production dominante. Intéressant en ce sens qu'il s'intéresse à quelque chose, voire à quelques choses : la peinture évidemment, la figuration plus généralement, le tableau, le trompe-l'œil, le regard, et ce qu'il advient de tout ça dans l'espace cinématographique, et le rapport à tout cela du désir et de ses soutiens imaginaires, et plus particulièrement, quant au désir, ce qu'il en est de celui d'une femme. On avouera que ce n'est pas mal, même si, peut-être, cela se limite au plaisir des effets d'un jeu, somme toute innocent et agréable.

Ce jeu n'est pas tant la symbolique partie, sur triple échiquier de verre, que disputent Catherine Deneuve et Fernando Rey, que la petite perversion dont Juan Bunuel affecte l'espace cinématographique. C'est un jeu avec le champ-contrechamp.

Le champ-contrechamp, on le sait depuis l'article d'Oudart sur *La suture,* constitue le dispositif nodal de la mise en scène dite classique, par où se trouve homogénéisé et fermé le champ spatial de la fiction, impliquant le spectateur dans son drame par le raccord des regards à l'oblique de l'axe de l'objectif. Classiquement, le champ spatial ainsi redoublé en miroir est continu et « réaliste ». Le raccord, qui est essentiellement celui des regards, de part et d'autre, des protagonistes, efface la coupure, la discontinuité, la béance entre le champ et le contrechamp (de cet effacement la cicatrice serait, si l'on veut, la *collure* des deux bouts filmiques). Tout est fait pour que le spectateur oublie cette discontinuité, cette béance, ne songe pas par exemple que le tournage du côté « champ » et celui du « contrechamp » ont pu se faire à des mois et des centaines de kilomètres de distance (le champ-contrechamp impliquant évidemment toujours un resserrement de temps et d'espace). C'est d'un jeu avec cette discontinuité réelle et cette continuité imaginaire que Juan Bunuel tire, avec un certain bonheur, ses effets fantastiques.

Dans ce film, c'est le champ-contrechamp qui domine, mais les pouvoirs magiques accordés à Deneuve selon le postulat de la fiction (c'est le même que dans *Au rendez-vous de la mort joyeuse* et le procédé est également le même) y produisent une discontinuité fantastique, une perturbation d'un champ à l'autre. L'agent de cette perturbation, c'est le regard de Deneuve. C'est ainsi que l'envoyé de Fernando Rey, rencontrant en contrechamp ce regard, se retrouve — en un second contrechamp qui recadre le champ initial — coiffé d'une godasse boueuse ; ou que Fernando Rey, offrant (contrechamp) à Deneuve un verre d'armagnac, se voit (second contrechamp recadrant le champ initial transformé) tenir au lieu de bouteille une tête de porc, etc.

L'intérêt de ces faciles quoique ingénieuses et parfois surprenantes fantasmagories, c'est que le regard qui les produit soit un regard de femme. Quelque chose se trouve par là interrogé (ou mis en relief d'énigme) de la jouissance de celle-ci. D'où cela vient-il ? C'était déjà la question implicite de *Au rendez-vous de la mort joyeuse*. Qu'y a-t-il à la source du regard d'une femme ? Quelque chose d'irrationnel, ou de rebelle à la rationalité calculatrice, obsessionnelle et paranoïaque du capital (que représente, sous le nom emblématique de Pérou, F. Rey), quelque chose de déviant, de subversif peut-être et sûrement de désirable.

Qu'y a-t-il à la source du regard d'une femme ? C'est une question d'homme, c'est un film d'homme : à la source, il n'y a rien d'autre que cet éclair d'où naît l'amour d'un homme pour cette femme, et qui lui dévorera le cœur (c'est l'amour de Dante pour Béatrice).

Il était tentant, sans doute, de faire exister sur l'écran cet objet du regard, cette incandescence, ce déchet, sous la forme d'une fantaisie se déchaînant dans le réel. Objets hétérogènes, souvent répugnants, apparaissant « là où il ne faut pas », à point pour méduser le désir de l'homme, son désir de maîtrise, radical dans le désir de mort qui anime Fernando Rey.

C'est ainsi que le grand combat manichéen entre la cérébralité froide, calculatrice, paranoïaque du capital et l'« irrationalité » de l'art, l'hystérie, l'inconscient « qui ne pense, ne calcule ni ne juge » mais n'en travaille pas moins, s'achève dans cet orage et cette nuit romantiques où prend feu la *tête* de Fernando Rey. Il disparaît dans la nuit orageuse suscitée par Deneuve, la tête transformée en torche. Comme la partie d'échecs (qui en est la métaphore, ou la métonymie), le récit a ainsi lieu selon trois plans échelonnés : celui de la diégèse, qui définit le sol fragile du réel ; celui des opérations fantastiques transdiégétiques de Deneuve, qui fait sauter ce sol ; et puis ce troisième plan, alchimique comme chez Hoffmann (*Le Vase d'or*), où ce sont des esprits élémentaires qui luttent [1].

C'est aussi d'une traversée des plans, des niveaux, des tableaux, des écrans, des membranes, qu'il est question dans le film. Correspondance subtile entre la surface peinte — en trompe-l'œil ou non — du tableau, le poli du miroir, l'écran de cinéma, la membrane virginale. *Crever l'écran*. La métaphore commune est ici prise à la lettre, prise au corps, de Fernando Rey lacérant une toile à coups de rasoir (un nu féminin de Modigliani, c'est le sadisme impuissant du maître, l'horreur de la jouissance féminine dont le tableau offre le leurre), à Deneuve et son amant, traversant *in fine* le tableau en trompe-l'œil peint par celui-ci, pour y disparaître — couloir et portes dont l'illusoire profondeur évoque les replis énigmatiques de l'appareil féminin ; et qu'il y ait là une épreuve, une aventure ou simplement un jeu du désir, c'est ce que dit en clair cette séquence extra-diégétique où Deneuve évoque sa naissance : caméra-bébé zoomant du fond obscur de la matrice, au-delà ou en deçà de l'écran (la salle obscure ?) vers la lumière, à travers fente vaginale dessinée par un cache. Dans *Au rendez-vous de la mort joyeuse*, l'héroïne perdait ses pouvoirs mortifères avec sa virginité, et celle-ci lui était ravie par un caméraman de télévision.

Bref, il y a plusieurs façons de prendre un miroir : même conduite religieuse de celui qui s'y cherche (c'est l'étape dernière du parcours de l'initié chez Poe, *Eureka*, chez Novalis, *Les Disciples à Saïs*) et de celui qui le brise (pour peu qu'il reflète l'horreur de l'autre). On peut aussi l'utiliser autrement, obliquement, ou en le multipliant, comme une pièce d'un dispositif plus vaste. Tout cela pour dire, non pas qu'on est loin d'en avoir fini avec la spécularité, mais que le problème n'est sans doute précisément pas d'en finir ou non avec la spécularité ; la figure, la représentation, n'est pas seulement et peut-être pas d'abord la répétition du même, la mémoire, l'or, le capital, etc. ; elle est aussi et simultanément le dispositif d'une mise à feu de ce qu'elle représente, principe d'effusion et de révolte [2].

La Femme aux bottes rouges n'eût-il permis que de le dire, qu'il eût déjà valu qu'on s'y arrêtât.

Pascal BONITZER.

1. « Le tableau est en lui-même un théâtre, de même qu'il est une partie d'échecs (...) : l'espace théâtral n'a pas de fonction décorative, il est chargé de composer un lieu où la représentation même devient intelligible. » (Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*.)

2. Il ne s'agit pas bien sûr de céder aux âneries lebéliennes sur la scientificité-neutralité-indifférence de la structure de l'appareil cinématographique, mais d'indiquer que l'aliénation spéculaire n'a pas le caractère idéologiquement décisif que l'on a dit ; que, comme dispositif effectivement idolâtre, elle est susceptible de diverses torsions, dérives, délires où l'espace dit de la représentation énonce, joue autre chose que la refente spéculaire, la tautologie représentative ; bref, que l'appareil représentatif est l'objet d'un clivage et l'enjeu d'une lutte entre la répétition du même sous toutes ses formes et l'ouverture à l'autre. C'est de ça que ça cause, dans le film de J. Bunuel.

La ville des feintes

(Chinatown)

Deux façons principales d'aborder aujourd'hui les genres anciens du cinéma classique : les reproduire et les prolonger dans la surenchère pour y masquer, dans l'excès de sexe ou de violence, la figure du même ; ou bien les « détourner », les « pervertir » : minces plus-values de code, mini-transgressions à l'abri de la loi. Dans les deux cas, refus de l'Histoire ; utilisation du genre comme espace clos anhistorique, refoulement de l'historicité propre du genre considéré. En tout cas, toujours : savoir ou jouissance donnés en plus, prime de nouveauté.

Mais dans *Chinatown* au contraire, c'est la répétition qui joue ce rôle, le même qui est valorisé.

Ce sont d'abord les déterminations historiques propres au genre *thriller* pour lesquelles le scénario marque un certain intérêt. A savoir qu'il s'agit au départ d'un genre social, porté par des écrivains souvent progressistes (Hammett, Chandler), et se branchant directement sur l'après-coup de la grande crise de 1929. De celle-ci, il refléta symptomatiquement l'effet de malaise auprès des couches moyennes, reproduisit le climat moral de l'époque dans sa violence, son cynisme, son pessimisme, et tenta d'en tirer quelques leçons (perversion du monde de l'argent et de la grande bourgeoisie chez Chandler et Hammett).

Ces caractères propres, reproduits minutieusement dans *Chinatown*, dessinent un tableau où l'on n'a pas de mal à retrouver aujourd'hui des résonances étrangement familières. Pas besoin pour cela de forcer le trait. Y suffit la présentation de situations menaçantes, et de personnages perdus et malheureux en quête d'une vérité qui leur est sans cesse dérobée. Aucun anachronisme dans cette reproduction (celui qui effraie tant les auteurs de films fantastiques ou de vampires actuels). Et même, *a contrario* des « policiers à surenchère », accentuation de l'idée d'errance, d'opacité du monde, de trouble des conduites : ruses compliquées (les deux montres sous la roue de l'auto), coups d'éclat inutiles (la page arrachée à la règle), mauvaises déductions, bévues (Evelyn Mulwray que Gittes ne voit pas dans son bureau), etc. Envers exact (mais non parodique) de l'image du « dur », du gestuel de « la puissance et de la désinvolture » vers lequel tendit un peu plus tard le *thriller*. La vérité pitoyable du mythe : impuissance et peur.

Ce rapport à l'origine est d'ailleurs reproduit en abyme comme thème : c'est celui de l'innocence perdue, du même qui revient en toute connaissance de cause. Ce thème, c'est Chinatown.

Il est fait allusion par Gittes, le détective, à une histoire ancienne au cours de laquelle une femme qu'il aimait avait trouvé la mort. Cela se passait à Chinatown, district où il enquêtait pour le compte de la police. Cette affaire l'avait bouleversé, et il avait fui définitivement le lieu maudit. Or, peu à peu, le monde de Chinatown fait retour dans la vie de Gittes (les domestiques chinois de Mulwray, le lieutenant Escobar, le rendez-vous final). Ainsi le cauchemar de Chinatown va se reproduire, dans des termes presque identiques : la femme aimée sera détruite par son père incestueux — Noah Cross, le patron de la ville — devant Gittes impuissant, qui n'avait rien su prévenir ni éviter.

Chinatown, c'est ce passé traumatique, ce destin auquel on n'échappe pas, le retour inéluctable du même, de la loi abhorrée et contre nature. Pourquoi pas, donc aussi, de la grande crise vécue comme moment traumatique, violence, castration de la mère, monstrueuse scène primitive du capitalisme. D'où le personnage de Noah Cross, image du sur-pouvoir illégitime d'un capitalisme dévastateur, stérile (l'assèchement de la campagne et le rejet de l'eau douce, symbole de fécondité, provoqué par lui ; son absence de descendance « viable »...).

Derrière tout cela, mieux vaut ne pas chercher trop d'intentions « critiques ». Car cette représentation de l'Amérique (angoisse et misère morale) tournée vers le passé s'accompagne d'un refus absolu et parfaitement concerté de regarder ailleurs : dégoût peut-être, mais certainement aussi fascination de Chinatown, du décor mensonger, de la violence primitive, de la mort. Chinatown, c'est aussi Hollywood, un Hollywood crépusculaire aux lumières presque éteintes, mais qu'on ne peut se décider à quitter. Et Gittes, le double du spectateur, voyeur impuissant comptant les points d'une partie qui se déroule sans lui (parce que lui non plus n'a pas d'ailleurs où regarder).

Tableau lugubre, à base de désenchantement, de régression, de pulsion de mort. Mais n'est-il pas, au fond, propre à satisfaire tout le monde aujourd'hui ? Ne renvoie-t-il pas aussi à l'inutilité du savoir (le sien par exemple), au nihilisme commode, au catastrophisme stéréotypé, à la fin dérisoire des idéologies et des prophètes ? Avec derrière cela l'idée que le capitalisme court de lui-même à sa perte, qu'il n'est besoin de personne pour l'achever. Polanski, pendant ce temps, préfère jouir du cadavre exquis, même s'il sent un peu la charogne.

Pascal KANÉ.



LE CINEMA ET LA PALESTINE

— *Scènes d'occupation à Gaza :* 25 mn, réalisateur : Mustapha Abouali.

— *Agression sioniste :* Les bombardements des camps palestiniens au Liban le 8-7-72 ; réalisateur : Mustapha Abouali, 25 mn, n. et bl.

— *De toute mon âme et avec mon sang :* Sur les massacres de septembre 1971 en Jordanie ; réalisateur : collectif ; 35 mn, n. et bl.

— *Histoire de la Palestine :* De Balfour à la guerre de 1967 ; réalisateur : collectif français ; 12 mn, n. et bl.

— *Révolution jusqu'à la victoire :* Production Newsreel, U.S.A., 52 mn, n. et bl.

— *Palestine vaincra :* Réalisateur : Jean-Pierre Olivier ; 40 mn, n. et bl.

- DISTRIBUTEUR : Librairie Palestine, 24, rue de la Réunion, 75019 Paris. Tél. 370-01-56.

— *Palestine :* Long métrage couleurs ; réalisateur : Paul-Louis Soulier.

- DISTRIBUTEUR : Association solidarité France-pays arabes, 12-14, rue Augereau, 75007 Paris. Tél. 555-27-52.

— *Kafr-Kassem :* Long métrage couleurs ; réalisateur : Borhan Alaouié.

- DISTRIBUTEUR : M.K.2 Productions, 55, rue Traversière, 75011 Paris. Tél. 307-92-74.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 — Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

251-252 (juillet-août 1974)
ANTI-RETRO :
Entretien avec Michel Foucault
Portier de nuit
CINEMA DE LUTTE :
« Cinélutte », *Histoires d'A*
Chili : Entretien avec Miguel Littin
Réflexion sur le cinéma algérien 2
Critiques :
Amarcord, Festival de Toulon
Action culturelle et Ordre moral :
Entretien avec Pierre Gaudibert

253

CINEMA ANTI-IMPERIALISTE
EN AMERIQUE LATINE
Bolivie : Entretien avec Jorge Sanjines
Chili : *La Terre Promise*
ANTI-RETRO (suite)
Critiques :
Le fantôme de la liberté, *Idi Amin Dada*
L'exorciste
L'heure de la libération a sonné
(Entretien avec Heiny Srour)
Les rencontres de Montréal
LES CAHIERS AUJOURD'HUI (suite)

254-255
CHILI 1970-1973 :
Appareils Idéologiques d'Etat
et Lutte de Classe.
(Entretien avec Armand Mattelart.)
Critiques :
Histoires d'A, *Bicots-nègres, vos voisins*
Vincent, François, etc.
Kashima Paradise
Kafr Kassem

CINEMA ET HISTOIRE I.
BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).